
UC-NRLF
B 3 829 419


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Die kulturelle Bedeutung der Musik

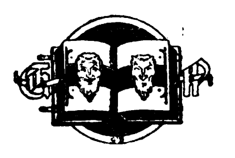
Von

Dr. Karl Storck

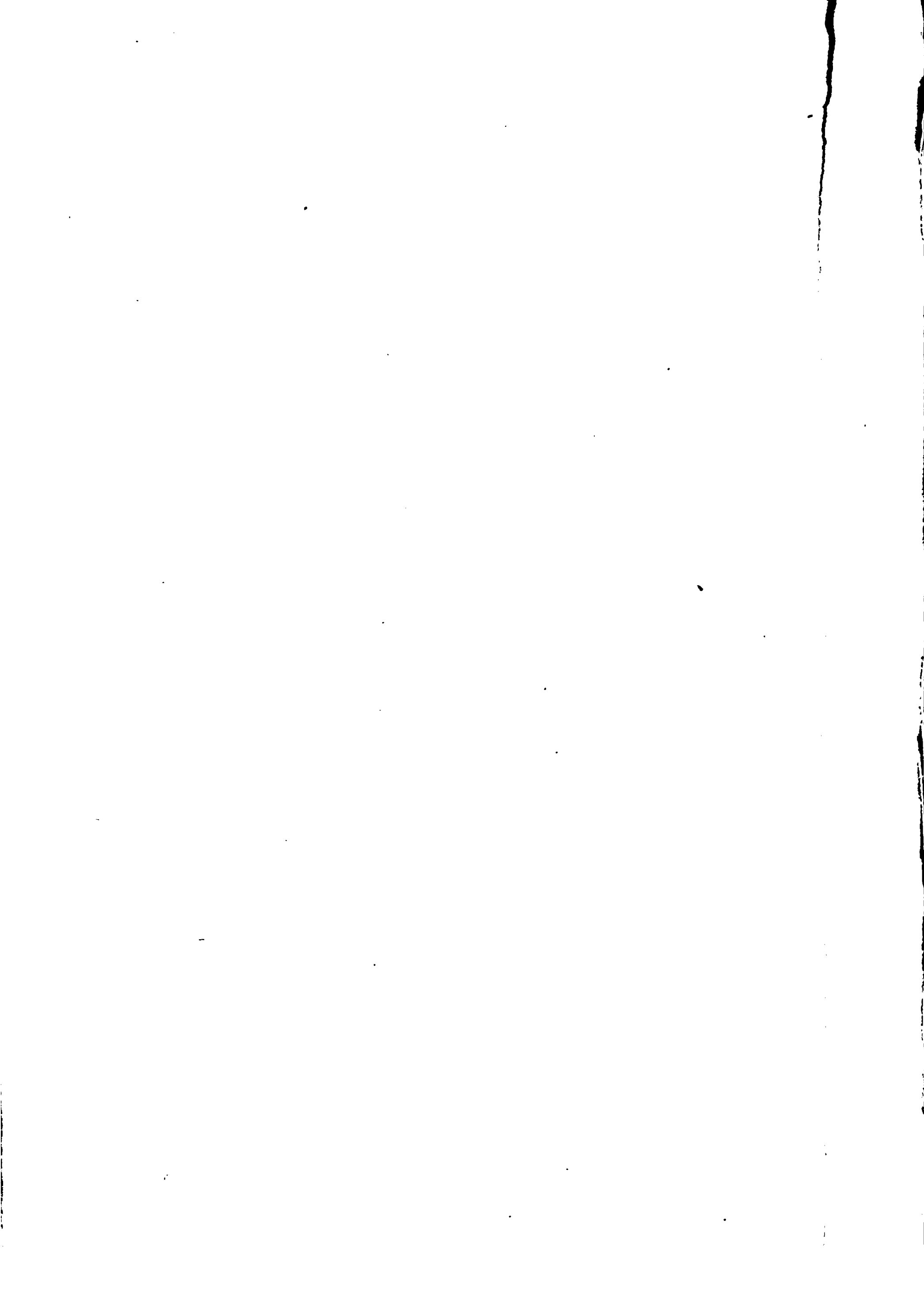
I.

Die Musik als Kulturmacht des seelischen und geistigen Lebens

(Als Vortrag gehalten beim 3. musikpädagogischen Kongreß zu Berlin)



Stuttgart 1906
Druck und Verlag von Greiner & Pfeiffer



Die kulturelle Bedeutung der Musik

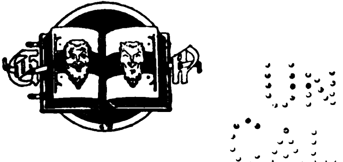
Von

Dr. Karl Storck

I.

Die Musik als Kulturmacht des seelischen und geistigen Lebens

(Als Vortrag gehalten beim 3. musikpädagogischen Kongreß zu Berlin)



Stuttgart 1906
Druck und Verlag von Greiner & Pfeiffer

Vorwort

Das Thema, dessen Behandlung mir für den dritten musikpädagogischen Kongreß anvertraut war, schien mir auch für eine weitere Öffentlichkeit so wichtig, daß ich mich zu dieser Veröffentlichung entschloß. Dabei gebot der umfangreiche Stoff eine Teilung, wenn nicht das meiste bloß bei Andeutungen bleiben sollte.

Danach bringt dieses erste Bändchen eine Darstellung des Auf und Ab in der Bedeutung des seelischen und geistigen Inhalts der Musik.

Ein zweiter, demnächst erscheinender Teil, wird die soziale Bedeutung der Musik behandeln. Einmal historisch als Darlegung der Stellung, die Musik und Musiker zu früheren Zeiten eingenommen. Besonders aber liegt mir daran, die soziale Bedeutung der Musik für die Gegenwart aufzuweisen: zu zeigen, wie gering vielfach unsere äußerlich so glänzende musikalische Kultur ist, und Wege anzugeben, auf denen nach meiner Meinung eine Besserung der Verhältnisse zu erreichen wäre.

Ich habe mich mehrfach auf meine „Musikgeschichte" (Muthsche Verlagshandlung, Stuttgart) bezogen, weil das Buch im gleichen Geiste gehalten ist und die Grundlage zu der Auffassung der Entwicklung musikalischer Kultur gibt, wie sie im Folgenden dargestellt wird.

Berlin, Anfang April 1906.

Der Verfasser



I.

Die Musik als Kulturmacht des seelischen und geistigen Lebens



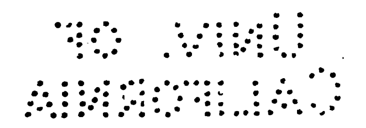
Um die kulturelle Bedeutung der Musik für die jeweilige Zeit zu erfassen, müssen wir uns zunächst fragen: Was ist die Musik zu den betreffenden Zeiten gewesen? — was haben die betreffenden Zeiten als Musik aufgefaßt?

Es ist unverkennbar, daß in der Musik zwei gewaltige Wirkungsmächte liegen. Wir könnten die eine als *Natur*-, die andere als *Kultur*macht bezeichnen, wenn nicht gerade die Kultur es immer versucht hätte, die Naturkraft zu verfeinern und als Wert auszunutzen. Diese Naturkraft ist die *Sinnlichkeit*, die andere die *seelische* Ausdruckskraft der Musik.

Sinnlichkeit und Seelenleben

können wir von einem gewissen Standpunkt aus als die beiden Pole für die Entwicklung der Musik betrachten, wobei keineswegs behauptet werden soll, daß diese beiden Kräfte an sich Gegensätze sind, wenigstens nicht innerhalb der Musik, sondern höchstens durch die Art, wie von außen an die Musik herangetreten wird, was die Menschen in ihr suchen, was also die jeweilige Kultur aufnimmt.

Schon die Entstehung der Musik zeigt beide Kräfte am Werke. Im einzelnen ist ja über die Entstehung der Musik nichts historisch zu Fassendes zu sagen; aber daß sie als Betätigung gesteigerten Lebens aufgetreten ist, dürfte kaum Widerspruch erfahren. Andererseits hat der Mythos die Entstehung der Musik immer als eine Art Göttergeschenk behandelt, und darin liegt doch immerhin ein Zugeständnis des Überirdischen. Es muß also zu allen Zeiten den Völkern



etwas von außerhalb der irdischen Wahrnehmungen liegenden Wirkungskräften der Musik im Gefühle vorgeschwebt haben, sonst würde nicht in dieser übereinstimmenden Weise die Mythe aller Völker sich um die Entstehung der Musik bekümmert haben.

Sicher liegt die Ursache für diese Auffassung in der merkwürdigen, oft unerklärlichen Wirkung, die die Musik auch in ihren rohen Zuständen ausübt. Das ist eine Wirkung, die auf dem Wege über die Sinnlichkeit ins seelische Leben eindringt, wie ja die Verbindung des Sinnlichen mit dem Religiösen, gar mit dem religiös Mystischen, uns auf allen Gebieten entgegentritt. Die große Rolle, die z. B. bei den religiösen Feiern mancher Naturvölker ein langanhaltendes, auf verschiedene Arten gedämpftes und gehobenes Trommeln einnimmt, beruht darauf, daß diese zunächst rein sinnlich aufreizende oder merkwürdig einengende Wirkung des Trommelschlags durch die Dauer seiner Übung zu einem schier unwiderstehlichen, innerlich packenden Stimmungsfaktor wird, der aus dem Körperlichen allmählich ganz ins Seelische hinübergeht, weil jenes Körperliche bei der Gleichmäßigkeit der Anregung keine neuen Anreize mehr erfährt, die aber einmal so stark angeregten Sinne nach der Weiterbetätigung suchen.

Es ist auch unverkennbar, daß, soweit der Mensch als solcher allein in Betracht kommt, jegliche Tonerzeugung zwar sofort eine sinnliche Wirkung, nämlich eben den Ton, hat, aber eigentlich eine seelische Ursache. Denn damit der Mensch überhaupt einen Ton von sich gab, der über dem der gewöhnlichen Rede stand, als er zum ersten Male sang, mußte ihn ein inneres Erlebnis dazu bringen, eine Stärke des Empfindens, die ihn aus den gewöhnlichen Lebensbetätigungen hinausriß. Das war also eine seelische Kraft, selbst dann, wenn sie durch sinnliche Triebe (Liebeswerben) bedingt gewesen sein sollte. Das übermütige Jauchzen wie das schmerzhafteste Stöhnen, der wilde Kampfschrei wie das einlullende Flüstern einer ihr Kind beruhigenden Mutter — sie haben eine verschieden in die Sinne fallende Tonwirkung oder auch Tonerzeugung, aber vorher geht eine seelische Empfindung, die überhaupt zur Erzeugung des Tons angereizt hat. Also soweit der Mensch allein angesehen wird, ist für alles, was

unter den Begriff musikalischer Betätigung fällt, die seelische Kraft des betreffenden Menschen das Anreizende, Antreibende, die sinnliche Tonerzeugung ist der Ausdruck eines Seelischen. Daß dieser sinnliche Ton aus dem unfreiwilligen Ausdruck zum bewußten Ausdrucksmittel wurde, beruhte auf der doch erst nachher möglichen Beobachtung, daß dieser Ton sinnlich schön und darüber hinaus auch beim andern sinnliche Wirkungen auszulösen imstande sei.

Diese Beobachtung des Sinnlichen in der Musik und damit die Auffassung der Musik als sinnliche Macht erfuhr eine ungeheure Verstärkung durch all die Laute, die außerhalb des Menschen erzeugt werden. Die ganze Natur ist ja voller Musik. (Vgl. meine „Musikgesch.", 1. Kap.) Zur unerschöpflichen Vielgestaltigkeit des Vogelgesangs kommen die ungemein charakteristischen Rufe der großen Tierwelt, kommt die leise Stimmungsmusik der Milliarden von Insekten, die mit ihrem Summen und Brummen, dem Zirpen, Wispern und Säuseln gewissermaßen die ganze Luft zum Klingen bringen. Wenn noch moderne Musiker wie Franz Liszt in seinem herrlichen Buche über „Die Musik der Zigeuner" gerade diese stille Musik so stark empfinden, um wie viel mehr der einfache Naturmensch, dessen Sinne das Leben der Natur ja viel schärfer und mitfühlender aufnehmen als die des Kulturmenschen. (Man denke an die Indianer, die Zigeuner usw.) „Aber auch die sogenannte ‚leblose' Natur ist voll tönenden Lebens. Die ungeheure Gewalt des Donners, dessen langes Grollen an den Felsenwänden entlang auch dem nüchternsten Alpenwanderer ein heimliches Grauen erweckt; das vielstimmige Ticken des plätschernden Regens; das einlullende Schwatzen des Baches; das Rauschen in Baumeswipfeln; das Heulen des Sturmwinds; das Getöse des Wasserfalls; das Säuseln des weichen Sommerwinds, der spielend über die sich wiegenden Grashalme hinstreichelt wie über die Saiten einer Harfe; das geheimnisvolle Raunen des in der Mittagsstille gleichsam in sich erschauernden Baumes. Und dann das Heranplätschern der Wogen der See an den Strand; das wütende Geheul des aufgewühlten Meeres, das Dröhnen der Brandung." (Musikgesch. S. 22.) Daß der einfache Mensch in hohem Maße für

diese Musik empfänglich ist, beweist nicht nur die Mythe, in der die Stimmen der Natur zu Stimmen der göttlichen Wesen werden, sondern auch die feine Art, mit der die Naturvölker in ihren Tänzen Naturvorgänge künstlerisch darzustellen suchen.

Des weiteren ist fast die ganze menschliche Arbeit von Geräuschen begleitet, die, wie Karl Bücher in seinem glänzenden Werke „Arbeit und Rhythmus" dargelegt hat, aus bloß summenden Tönen und inhaltlosen Wiederholungen sich allmählich zu wirklichen Arbeitsliedern auswachsen. Denn gerade dieses Geräusch ist von der Menschheit frühzeitig als Erleichterungsmittel der Arbeit benutzt worden durch die Rhythmisierung dieser Arbeit, wie wir es heute ja noch überall beobachten können. Überhaupt ist der Rhythmus, dieses erste ordnende Element aller Kunst, im wesentlichen und vor allem in seiner ursprünglichen Art eine durchaus sinnliche Kraft. Auch für uns Heutige ist der Rhythmus, wo er in der Musik als stark wirkende Kraft, oder sagen wir überhaupt besonders fühlbar hervortritt, sofort sinnliches Element in Marsch und Tanz.

Es liegt nun im Wesen der Entwicklung aller Künste, und vielleicht ist überhaupt eine Entwicklung der Kunst nur so zu denken, daß der Mensch in dieser Kunst zunächst weniger von sich sprach, sondern in ihr das, was außer ihm lag, zu gewinnen strebte. Die bildende Kunst könnten wir anders uns überhaupt in ihrer Entstehung nicht erklären, höchstens die Architektur, soweit sie Bedürfnisse deckt. Aber sonst versucht die Kunst die ganze Welt dem Menschen zu eigen zu machen durch Nachahmung dieser Welt, durch vereinfachende Übertragung ihrer Formen, durch Mitteilung dessen, was in dieser Welt zu sehen und zu hören ist. So töricht an sich die früher manchmal geäußerte Annahme ist, daß die Menschen von den Vögeln das Singen gelernt haben, so sicher ist es doch, wie wir heute ja an jedem Kind, vor allem aber an allen in enger Verbindung mit der Natur aufwachsenden Menschen beobachten können, für diesen immer ein hoher Reiz, eine ihm auffällig ins Ohr klingende Vogelstimme nachzuahmen.

Als weiteres ungeheuer treibendes Mittel für die Entwicklung

der Künste haben wir dann ihren Wert als Geselligkeitsmittel, als Verbindungsmittel für die Menschen untereinander. Neben dem Tanz, der dabei als rhythmische Kunst sicher schier von Anbeginn an sich die rhythmische Stützung der Musik geholt hat, besitzt zweifellos die Musik die stärksten Kräfte für die Erzeugung des Gefühls der Zusammengehörigkeit, überhaupt für die Erzeugung und Aussprache gemeinschaftlicher Empfindung. Die einigende Kraft des Rhythmus ist hier von höchster Gewalt, daneben aber auch die Wirkung des Tons an sich, der in seinen Artikulierungen der Freude, der Betrübtheit bei allen Individuen etwas Verwandtes hat.

Ich habe diese Anfänge der Musik etwas weiter dargestellt, weil in sie ja doch alles mündet, von ihnen alles ausgeht. Wir sehen also darin seelische und sinnliche Kräfte, aber zweifellos ein starkes Überwiegen der letzteren. Freilich beruhte dafür die seelische Kraft auf innerstem Erleben des Menschen, während die sinnliche ihre Hauptstärkung durch das äußere Leben, durch die Eindrücke von der außerhalb des Einzelmenschen liegenden Natur erfuhr. Bei den Naturvölkern beobachten wir noch heute diesen Doppelzustand. Die Musik dient ihnen zur Betätigung ihres Empfindens, sie wird andererseits geradezu zur körperlich sinnlichen Anregung des Musizierenden wie seiner Umgebung. Bei dem einzigen Volke, das im ganzen Naturvolk geblieben ist, die Musik dagegen zur höchsten Ausbildung als Naturkraft gebracht hat, bei den Zigeunern, zeigt die Musik gleichfalls beide Kräfte nebeneinander. Sie ist intimstes lyrisches Bekenntnis und stärkste körperliche Aufreizung des einzelnen wie auch der Masse etwa beim wilden Tanze.

Wir erkennen schon in diesen Anfängen, daß die seelischen Kräfte der Musik dann besonders wirksam werden mußten, wenn die Menschen das Bedürfnis fühlten, von sich und ihrem innersten Erleben Kunde zu geben, wenn ihnen dieses Innenleben zum Wichtigsten wurde; wenn sie sogar in einem gewissen Gegensatz zur äußern Natur standen. Deshalb bedeutet auch für die Musik den stärksten Einschnitt in ihre Entwicklung das Christentum. Erstens deshalb, weil es eine andere Auffassung des Seelischen: das völlig von der

Natur Losgelöstsein in die Welt brachte; zweitens allerdings auch, weil es ganz andere Völker zu Kulturträgern machte.

* * *

Die Kultur- und Kunstgeschichte der vorchristlichen Zeit spielt sich für uns ab im Orient und bei den klassischen Völkern des Altertums.

Die orientalische Kultur

brachte im Vergleich zu dem Stande bei den Naturvölkern zunächst eine Einengung der seelischen Kräfte der Musik, und zwar so, daß sie einerseits die sinnlichen Kräfte der Musik zu einer gemein körperlichen Sinnlichkeit ausnutzte, andererseits an die Stelle des Seelischen das Verstandesmäßige setzte. Bis heute ist im Orient die Musik, soweit sie als Kunst und nicht als Wissenschaft auftritt, eine sinnliche Kunst mit dem Zwecke der Aufreizung der körperlichen Sinnlichkeit des Menschen geblieben. Sie erscheint als ein Werkzeug der Dirnen, als Haremsbeschäftigung. Aber selbst in allen religiösen Betätigungen tritt sie als sinnlich wirkende Stimmungsmache auf. Die merkwürdige Eintönigkeit alles orientalischen religiösen Singens, vom Psalmodieren bis zum dumpfen Gemurmel der Gebete, von da hinauf bis zum rasenden Geheul der Derwische, alles das sind Ausdrucksmittel einer sinnlichen Religiosität, überdies Stimulantia einer heftigen Frömmigkeit, die immer bis dicht an die Grenze irgend einer körperlichen Betätigung des Verhältnisses zur Gottheit geht. Man denke an die zahlreichen Arten körperlicher Verstümmelung oder körperlicher Preisgabe in den orientalischen Kulten.

Man wird nicht umhin können, diese ganze Art musikalischer Betätigung als eine Entwicklung in der Tiefe zu bezeichnen, von dem völligen Mißbrauch körperlich schwüler Sinnlichkeit, wie sie sich mit dem Begriffe orientalischer Tanzkunst verbindet, bis in dieses Religiöse hinein, das freilich in Einzelheiten auch packende Bilder hat. Man denke etwa an den Gesang der Muezzins auf den Minaretts,

wenn sie die auf- und untergehende Sonne begrüßen; aber es ist doch bezeichnend, daß sich auch da geradezu ein körperlich sinnliches Bild vor unsere Augen stellt und daß auf dieser körperlich sinnlichen Vorstellung die tiefste Wirkung beruht.

Daneben gibt es dann eine höhere Entwicklung, die man gegenüber jener körperlichen als geistige bezeichnen kann. Geistig, nicht seelisch. Das ist das Merkwürdige. Daß die höhere Richtung geistig wurde, hat seinen Grund darin, daß auch für sie die Musik als sinnliche Erscheinung aufgefaßt wurde. Es konnte dem wissenschaftlich eingestellten Blick nicht entgehen, daß innerhalb der Töne, zwischen diesen Tönen bestimmte Verhältnisse obwalten. Ebensowenig, daß die Erzeugung des Tons, vor allem außerhalb des Menschen, an bestimmte naturwissenschaftlich festzulegende Bedingungen geknüpft ist. Daß die Spannung einer Saite für einen höheren Ton eine viel schärfere sein mußte oder daß dazu eine kürzere Saite notwendig war, als für einen tieferen Ton, zeigte der Blick; daß die Luftsäule innerhalb einer Röhre für die Erzeugung eines höheren Tons verkürzt werden mußte, für die eines tieferen verlängert, offenbarte sich ebenso der Beobachtung. Es entwickelt sich so allmählich eine wissenschaftliche Betrachtung der Töne an sich.

Da diese Wissenschaft aus einer Summe von Einzelbeobachtungen bestand und die Vorbedingungen fehlten, sie auf gemeinsame naturwissenschaftliche Ursachen zurückzuführen; da andererseits die Beobachtung die auffällige, aber unerklärliche Wirkung dieser Töne auf den Menschen sah, bekam diese ganze Wissenschaft sehr leicht den Charakter der Geheimlehre. Man fühlte gewissermaßen, daß zwischen den einzelnen Tönen Verwandtschaften und Beziehungen sein mußten. Die Wirkung der Töne auf die Sinne und dahinter auf die Empfindungen der Seele war immer vorhanden, mußte vorhanden sein. Man vermochte sie sich aber nicht zu erklären, ihre Ursachen nicht zu finden. So suchte man die Aufklärung in Parallelerscheinungen, die man freilich gewöhnlich ebensowenig erklären konnte, die aber auf andere Weise Geist und Sinne berührten und doch eine verwandte Wirkung übten.

Besonders bezeichnend sind die Verbindungen mit der Astronomie und der Mathematik. Auch der Anblick des gestirnten Himmels übt eine merkwürdige, gleichzeitig seelische und sinnliche Kraft auf uns aus: sinnlich durch die Schönheit des Anblicks, durch die merkwürdigen Lichtwirkungen, durch die seltsamen Figuren, die sich ergeben; seelisch durch die Auslösung von Stimmungen der Feierlichkeit, der Größe, der Einsamkeit, der Erhabenheit. Auch hier verbindet sich damit ein Doppelgefühl. Jeder einzelne Stern erscheint unseren Augen als Welt für sich, als unabhängig, unbestimmt, unerreicht von allen anderen, und dennoch vermögen wir uns dem Gefühl nicht zu entziehen, daß Beziehungen zwischen diesen Sternen vorhanden sind, und die weitere Folge aus diesem Gefühle ist die Empfindung der Regelung dieses gesamten Sternenlaufes durch ein höheres Wesen und durch höhere Grundsätze, durch Gesetze, die hier verborgen liegen, die aber so erhaben sein müssen, daß ihre Formel etwas wunderbar einfach Erlösendes hat. Und bekanntlich hat die seelische Wirkung, die das Sternbild auf den Menschen ausübt, sich zur Astrologie verdichtet. In der Musik hat man etwas ähnliches gefunden, und es hat immer wieder Menschen gegeben, von den Pythagoräern an bis auf Kepler, die in den Sphären etwas Musikalisches und in der Musik etwas sphärenhaft Astronomisches sahen oder fühlten.

Die Beziehungen zwischen Musik und Mathematik verdienten einmal genauer untersucht zu werden. In einem großen Teile liegen sie ja an der Oberfläche. Die Verhältnisse, die die Töne zueinander haben, lassen sich natürlich am besten in Zahlen ausdrücken; die Art der Anwendung des Monochords zur Tonbestimmung zeigt, daß dieses Zahlenverhältnis geradezu sinnlich sichtbar wird (die Oktave zum Grundton erklingt bei $^1/_2$ der betreffenden Saitenlänge, die Quint bei $^2/_3$ usw.), so daß es nicht erst der physikalischen Messung der Tonschwingungen bedurfte, um das zu erkennen. — Aber es gibt zwischen Mathematik und Musik doch auch eine Verwandtschaft im Wesen. Die Art, wie die Mathematik mit ihren abstrakten Zahlen ohne ersichtliche Zweckbestimmung die kühnsten Gebilde eines rein geistigen Spiels aufbaut, hat gegenüber den mit Begriffen, Tatsachen

oder Anschauungen arbeitenden anderen Wissenschaften ein ähnliches Verhältnis, wie Schopenhauer es für die Musik gegenüber den anderen Künsten erkannte, wenn er sagte: die Musik vermittle die Idee selber, die anderen Künste dagegen Abbilder der Idee. Es ist auch kein Zufall, daß das reinste musikalische Genie, das es jemals gegeben, daß Mozart als Kind die Mathematik mit derselben Leidenschaftlichkeit und offenbar in ähnlich intuitiver Weise aufnahm wie die Musik. — So können wir auch ein verstehendes Gefühl für die Tatsache bekommen, daß zu den verschiedensten Zeiten die Musiktheorie mit einer in verwickelte Systeme gebrachten Zahlensymbolik verquickt wurde.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß alle diese mystischen und geheimnisvollen Deutungen und Systembestimmungen der Musik im Grunde auf einer *Verkennung* ihrer seelischen Bedeutung beruhen, überhaupt auf einer Verkennung des Seelischen an sich. An Stelle der Betätigung in uns wohnender Kräfte, die, so geheimnisvoll sie dem forschenden Verstandesblick erscheinen mögen, in ihrer Äußerungskraft stark und suggerierend sind, tritt eine Geheim*lehre*, also der Versuch einer *Dogmatisierung* dessen, was nicht unter die Sinne fällt. Die ganze Richtung geht aber aus von einer sinnlichen Weltanschauung, von einer Weltanschauung, die alles, was vorhanden ist, auf uns als *körperliches* Wesen einwirken lassen möchte, die also deshalb auch vom Immateriellen Wirkungen auf unser körperliches Sein erwartet. Es ist die wichtigste Neuerung der vom *Germanentum* beherrschten christlichen Weltanschauung, daß sie die Uneigennützigkeit des Seelischen in die Welt bringt, das völlig Transzendentale, das gar keine Beziehungen zwischen dem Irdischen und dem Außerirdischen sucht, sondern in dem mit dem Irdischen verbundenen Menschen die seelische Kraft gewissermaßen eingeschlossen und gefesselt sieht und nach einem Loslösen und Überwinden des Körperlichen und einer Verbindung mit dem rein Seelischen und Geistigen, wie es sich in Gottheit und Himmel kristallisiert, strebt. Zwischen alledem, was das Altertum und der Orient als Mystizismus hat, und etwa den deutschen Mystikern des Mittelalters, gähnt

eine unüberbrückbare Kluft; die Ausgangspunkte für diese Betätigung sind vollständig verschieden.

Aus diesem Bereich ist die Musik zum erstenmal befreit worden durch

das Griechentum.

Je eingehender man sich mit der griechischen Kulturwelt befaßt, um so wunderbarer erscheint sie. Und zwar nicht nur wunderbar im Sinne von schön, sondern auch im Sinne von merkwürdig und schwer begreiflich. Es wirkt in der Tat manchmal als ein Wunder, wie es dem Griechentum gelang, schwerer Gegensätze Herr zu werden. Das Griechentum war trotz seiner Verachtung gegenüber allem Barbarentum, trotz der vielgerühmten „Ungestörtheit" seiner nationalen Entwicklung das erste wirkliche Universalvolk, das die Welt gehabt hat. Es hat in seiner Art gegenüber der damaligen Welt, die ja natürlich im Verhältnis zur unsrigen viel kleiner war und außerdem viel weniger wechselseitig zum Austausch heranbrachte, dieselbe Aufgabe erfüllt, die Richard Wagner als die des deutschen Genies bezeichnet hat mit den Worten: „Der deutsche Genius scheint fast bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen." Aufgesucht haben die Griechen verhältnismäßig wenig, aber was zu ihnen kam, das wußten sie zu verarbeiten, es sich wirklich zu eigen zu machen im Gegensatz zu dem in dieser Hinsicht völlig unfruchtbaren Rom, das politisch durch eine in der Weltgeschichte unvergleichlich lange Zeit Mittelpunkt der Welt, in geistiger und künstlerischer Hinsicht immer nur eine Sammelstelle blieb. — Für die griechische Musik bezeugen manche Sagen, ebenso die Benennung verschiedener Tonarten eine Einwanderung musikalischer Anschauungen aus dem kleinasiatischen Orient. Herodot, Pythagoras u. a. zeigen die Einflüsse Ägyptens.

Innerhalb der griechischen Musik finden wir die verschiedensten Strömungen. Wir haben zunächst, wie es sich bei dem im wesent-

lichen auf die Außenwelt gerichteten Blick des Griechentums fast von selbst versteht, starke Erscheinungen der sinnlichen Kraft der Musik. Nur daß diese Sinnlichkeit in zweierlei Art erscheint; apollinisch und dionysisch. Apollinisch als künstlerisch gestaltendes Schönheitsmittel im Sinne der Idealisierung; dionysisch als Austoben einer Naturmacht (Mänadentum). Daneben haben wir die seelische Macht der Musik. Die mänadischen Dionysien erscheinen geradezu als Abschluß, als gewaltige, körperlich sinnliche Reaktion gegenüber einer restlosen Hingabe ans Seelische in den Mysterien. Endlich haben wir das Seelische in der Form des Verstandesmäßigen und der Spekulation der Philosophie nicht nur bei Pythagoras, sondern auch in der Auffassung eines Plato.

Die einzigartige Bedeutung der griechischen Kultur innerhalb der ganzen vorchristlichen Welt, die Grundursachen des wunderbaren Zaubers, den sie noch heute auf uns ausübt, liegt in seiner Fähigkeit, dem Gesamtleben die apollinisch klare Gestaltung zu geben. Es verstand, die ganze geheime Welt des Seelisch-Mystischen, nach der wohl in jedem Menschen eine gewisse Sehnsucht vorhanden ist, auf ein kurzes, aus dem gewöhnlichen Leben herausgeschältes Erlebnis zusammenzudrängen. Das sind alle die verschiedenen Mysterien, die für einige Tage im Jahre die seelischen Kräfte im Menschen so entfesselten, das ganze Leben so von seinen realen Grundlagen loslösten, daß in dieser kurzen Zeit die Menschen sich geradezu von diesem Bedürfnis völlig freimachten, indem sie es vollständig befriedigten. Es ist darum auch leicht erklärlich, daß diese Mysterien zum Schlusse und zumal in einer späteren, — seelisch noch mehr geschwächten Zeit, in einen Sinnentaumel mündeten, wodurch dann gewissermaßen wieder der Körper seine Herrschaft antrat. Im übrigen aber war die griechische Weltanschauung von ungemeiner körperlicher Klarheit, beherrscht durch und durch von der sinnlichen Anschauung. Das Schöne daran ist, daß diese Sinnlichkeit, diese Herrschaft des Tatsächlichen nicht zu einem groben Materialismus ausartete; dieser vermochte eben auch erst später als Gegenwirkung zur einseitigen Betonung des Seelischen zu entstehen.

Dieser geläuterten griechischen Anschauung gelang es zum erstenmal, aus der Musik eine Kunst zu machen, sie aus der Sklaverei des sinnlichen Genußmittels, des Anstachelungsmittels für außerkünstlerische Zwecke ebenso zu befreien wie aus einer wissenschaftlichen Spekulation, die keine wissenschaftliche Grundlage hatte, sondern unkontrollierbare seelische Bedürfnisse.

So hoch wir aber demnach die Stellung der Musik bei den Griechen gegenüber der bei den anderen Völkern des Altertums und des Orients einschätzen, wir dürfen doch nicht verkennen, daß wenn dem Griechentum gegenüber der Musik die apollinische Gestaltung gelang, es darauf beruht, daß es im Grunde unmusikalisch war. Daß die Musik bei ihnen künstlerischer war, als bei den anderen Völkern, beruht darauf, daß sie sich mit edleren Künsten verbunden hatte, daß sie ein Bestandteil des hochentwickelten Allkunstwerkes der Griechen war.

Dieses Allkunstwerk der Griechen, wie man es seit Wagner gerne nennt, die „Musenkunst", wie sie es selbst nannten, war in Wirklichkeit ein Urkunstwerk, in dem sich die verschiedenen „redenden" Formen der Kunstbetätigung, Poesie, Mimik und Musik, noch nicht getrennt hatten zur eigenen selbständigen Wirkung. In diesem Urkunstwerk ist die Poesie die eigentlich schöpferische Macht, oder, wie wir uns schärfer ausdrücken wollen: der Untergrund, aus dem dies Musenkunstwerk entsteht, ist dichterisch. Als zweitstärkste Macht erscheint die Mimik, erst an dritter Stelle die Musik. Die Musik ist im Grunde nur ein Ausdrucksmittel für die Poesie, und zwar ein sinnliches Ausdrucksmittel. Sie diente letzterdings dazu, die Deklamation des Dichterwortes durch die außerordentliche Steigerung im Verhältnis von Höhe und Tiefe der Sprache, wie durch die außerordentlich bewundernswerte Ausbildung des Rhythmus zu heben. Daher hat das Griechentum es nicht fertig gebracht, harmonisch zu denken, d. h. die Beziehung der Töne zueinander in einer Mehrstimmigkeit zu erfassen, wohl aber hat es über den Ton an sich sehr wertvolle Untersuchungen angestellt (System der Tonarten). Außerdem hat es das Rhythmische in höchster Weise ausgebildet. Das Rhythmische ist aber

nichts spezifisch Musikalisches. Es ist darnach leicht begreiflich, daß, als die Künste sich trennten, die Musik eine einseitig sinnliche Entwicklung erfuhr in jener Form der Steigerung der Technik, wie wir sie zwei Jahrtausende später in der italienischen Oper wiederfinden. Was mit dem sinnlichen Ton gemacht werden kann, wird erstrebt; sowohl das gesangliche Virtuosentum wie die Unisonomassenkonzerte zahlloser Instrumente gehören hierher.

Die erste nachdrückliche Betonung des Seelischen ist erst vom

jungen Christentum

ausgegangen. Erst mit ihm ist die Musik eine seelische Kunst, Seelensprache und damit eine wirklich künstlerische Macht im Leben geworden.

Der entscheidende Gegensatz dieses jungen Christentums zur antiken Welt beruht in der Verschiebung des Schwerpunktes für die ganze Weltanschauung aus dem Irdischen ins Transzendentale. Für die Beziehung zu dem letzteren kann nur die Seele wirksam werden. Man scheint mir im allgemeinen zu wenig zu beachten, daß diese Betonung des Seelischen zugleich stärkste Hervorhebung des Individualismus war. Denn gerade weil die Seele und ihr Tun etwas Unfaßbares und Unkontrollierbares sind, ist der einzelne auf eigene Arbeit angewiesen. Daß das Christentum zu einer Kirche wurde, also zu einer Gemeinsamkeitseinrichtung, in der ein Priestertum die Vermittlung zwischen dem Jenseits und dem irdischen seelischen Leben übernimmt, steht in schroffstem Gegensatz zu dieser ursprünglichen, individualistischen Anlage, hängt aufs innigste zusammen mit der ganzen Dogmatisierung eines ursprünglich durchaus ins Seelenleben, nicht ins Bekenntnis gelegten religiösen Daseins. Es ist leicht ersichtlich, daß an dieser Entwicklung wesentlich schuld war, daß sie sich in romanischen Ländern vollzog, die stets und in allem nach dieser Dogmatisierung gestrebt haben. Man denke nur an das römische Recht.

Im Anfang ist aber das Christentum das schroffste Gegenteil. Die ganze Entwicklung offenbart sich auch in der Musik. Das Christen-

tum bringt zunächst natürlich keine Bereicherung der musikalischen Mittel, eher eine Einschränkung, insofern die Instrumente verpönt sind. Der einstimmige Gesang ist die Musik der jungchristlichen Kirche, wie er die Musik des hochklassischen Griechentums gewesen war. Es ist im höchsten Grade lehrreich, wie bereits in der Periode dieses einstimmigen Gesangs sich, parallel der Dogmatisierung und der Ausgestaltung des Gemeinschaftlichen (der Kirche), die Einschränkung des individuellen seelischen Ausdrucks verfolgen läßt. Aus den ersten Gemeindeversammlungen der jungen Kirche haben wir zahlreiche Berichte, daß während des gemeinsamen Gebets der Geist über einen einzelnen kam, so daß dieser die Wucht und Fülle seiner Gefühle nicht mehr bezwingen konnte, sondern vortrat und sang. Wenn der Betreffende nicht gerade eine kompositorisch schöpferisch veranlagte Natur war, so wird es wohl meistens so gewesen sein, daß dieser Gesang, rein musikalisch genommen, sich an vorhandene Lieder stark anlehnte. In den Gemeindegesängen der jungen Kirche wird man ja sehr viele antike Melodien auffinden können, jedenfalls widerspricht nichts dieser Annahme, wie noch vor kurzem Kralik nachgewiesen hat. Gerade dabei entwickelte sich nun das Gefühl dafür, daß der Ton an sich auch ohne Wort bereits Empfindungen auszudrücken vermag. Der heilige Augustinus spricht vom „iubilus“ und versteht darunter jene großen Notengruppen, die zumeist am Ende der Gesänge noch wortlos oder auf den letzten Vokal des letzten Wortes gesungen wurden. Er nennt sie das Jauchzen der gottbegeisterten Seele, die in ihrem Überschwang keine Worte mehr findet. Hier war also die Melodie Träger der Empfindung, nicht das Wort. Wie stark die seelischen Erschütterungen waren, die von diesen Gesängen ausgingen, bezeugt wieder Augustinus in seinen „Bekenntnissen“: „Wie weinte ich unter deinen Hymnen und Gesängen, o mein Gott . . . da entbrannte inwendig das Gefühl der Andacht, und die Tränen liefen herab, und mir war so wohl dabei.“

Aber während noch zu Tertullians Zeit jeder einzelne bei den Versammlungen der Gemeinde aufgefordert wurde, nach Worten der

Heiligen Schrift oder eigenen einen Lobgesang anzustimmen, konnte man bei großen Gemeindegottesdiensten Improvisationen nicht mehr brauchen. Es geht nun Schritt für Schritt vorwärts: die Gesänge werden festgelegt, später genau notiert und auf eine ganz bestimmte authentische Form gebracht, zu deren Bewahrung das berühmte Antiphonar Gregors des Großen diente. Der Gesang der Einzelnen macht dem der gesamten Gemeinde Platz; dann wird auch die Gemeinde nicht mehr zugelassen, und es tritt auch hier das Mittleramt ein der berufenen Chorsänger, deren Stand eine kirchliche Weihe darstellt, also in die große Rangordnung des Priestertums hineingehört.

An die Stelle also des einzelnen Individuums, das seine Empfindungen musikalisch im Gesange kündet und durch die Gewalt des Ausdrucks seine Empfindungen den anderen Anwesenden suggeriert, tritt die Gemeinde, die gewissermaßen für ein normal eingestelltes Empfinden einen normal festgelegten künstlerischen Ausdruck erhält. Ich möchte kein Mißverständnis haben. Die Errungenschaft der Bedeutung des Seelischen innerhalb der Welt konnte nicht mehr verloren gehen; sie blieb uns. Aber dieses Seelische wurde gewissermaßen der freien Bewegung beraubt, es wurde normiert, verallgemeinert, und während das Christentum bei seinem Auftreten die Befreiung des Individuums bedeutet hatte, entwickelte sich in der Kirche die stärkste und ausgebildetste aller Gemeinschaftslehren, die es jemals gegeben hat. Das wurde so stark, daß im

Mittelalter

der Mensch bald überhaupt nicht mehr das Individuum als Individuum anzusehen vermochte, sondern nur als Teil einer Gesellschaftsgruppe. Stand oder Zunft war der beherrschende Gedanke. Selbst der verfemte, für vogelfrei erklärte Spielmann schloß sich mit seinesgleichen zur Zunft zusammen, um wenigstens nicht allein die Verfemtheit zu tragen.

Es hat durchs ganze Mittelalter immer einzelne Erscheinungen gegeben, in denen jenes Urchristentum lebte, jenes Bedürfnis der

persönlichen Verbindung mit Gott, des Auslebens eines eigenen subjektiven seelischen Bedürfnisses. Diese Männer und Frauen sind zum Teil Sektierer, zum Teil Heilige geworden. Man hat sie gewähren lassen, gewissermaßen als Sonderlinge neben der großen Masse.

Ich möchte das vorwegnehmen, daß diese Bewegung der einzelnen neben der Kirche auch musikalisch bedeutsam geworden ist. Nicht umsonst stehen die Namen der Mystiker unter den ersten Dichtern und damit auch Vertonern inbrünstiger Hymnen und Kirchenlieder neben einer revolutionären Bewegung, wie sie die der Geißler darstellt, deren in der Volkssprache gehaltenen Lieder das erste Aufbäumen eines verständlichen, dem Volksempfinden entsprechenden Gesangs gegenüber dem lateinischen Kunstgesang der Kirche zeigen.

Mit dem Augenblick, als das seelische Empfinden der Allgemeinheit auf eine gewissermaßen gemeinsame Norm gebracht wurde, hatte die Musik beim gesanglichen Ausdruck desselben eine besondere neue seelische Aufgabe nicht mehr zu erfüllen. Gleichzeitig wurden, wie das ja bei der steten Wiederholung selbstverständlich war, wie es auch bezeugt ist, die gesungenen Texte, die überdies, weil lateinisch, vielfach unverständlich blieben, zur Gewohnheit und damit gleichgültig. Es ließ also die seelische Bedeutung dieses Gesanges überhaupt nach, während z. B. beim Volkslied durch den Inhalt des Liedes auch die gewohnteste Musik eine gewisse seelische Bedeutung erhält. Man suchte diese hier übrigens dadurch zu wahren, daß man immer wieder neue Texte auf die alten Melodien sang.

In dem Augenblick, da diese Gleichgültigkeit eintrat, wurde, genau wie früher in der griechischen Musenkunst, die Musik für eine technische Entwicklung frei. Diese technische Entwicklung deckt sich mit höheren Anforderungen an die sinnliche Wirksamkeit des Singens. Jetzt aber aus nicht genau zu erfassenden Gründen — sicher haben vor allem auch solche der Veränderung des Schauplatzes und der Rassen und des Charakters der an der Entwicklung beteiligten Völker am meisten dazu beigetragen — vollzieht sich die musikalische Ausgestaltung nach der Seite der Vielstimmigkeit.

Diese Entwicklung ist unbedingt eine rein sinnliche gewesen. Das geht aus allen Zeugnissen hervor. Nirgendwo wird betont, daß auf diese Weise, dadurch daß zwei und mehr Menschen in verschiedenen Stimmlagen ihr seelisches Empfinden ausdrücken, eine Gegenüberstellung, Verbindung und damit Bereicherung des seelischen Inhalts entstehen könne; also nirgendwo findet sich auch nur eine Andeutung einer geistigen Kontrapunktik. Alles ist ausschließlich Freude am Klingen. Man empfindet das gleichzeitige Erklingen verschiedener Töne als Wohllaut; die Steigerung dieses sinnlichen Formenspiels der Gegenbewegung mehrerer Stimmen ist das einzige Ziel. Daher auch die völlige Gleichgültigkeit gegen das vertonte Wort und für die zugrunde liegende Melodie, genau so, wie später das Virtuosentum im italienischen Koloraturgesang gegenüber dem Ausdruck der Melodie, wie sie der Komponist geschaffen hatte, völlig gleichgültig blieb. Man wird bei der ganzen Entwicklungsgeschichte dieser Mehrstimmigkeit, von den rohen Quintengängen des Organums an über Fauxbourdon und das Diskantieren bis zur endlichen Eroberung der Vierstimmigkeit das Gefühl nicht los, als hätten die Menschen sich gegenüber der Musik in einem Sinnentaumel befunden. Das gleichzeitige Singen verschiedener Töne übte eine solchen Reiz auf das Gehör, daß alle spöttischen und scheltenden Einwürfe der Besonnenen nichts fruchteten. Es war den Leuten auch völlig gleichgültig, ob noch ein Wort von dem Gesungenen verstanden wurde oder nicht, sie wollten eben mehrere Klänge gleichzeitig hören. Diese Behandlung der heiligen Textworte war überhaupt nur denkbar, wenn der geistige und seelische Inhalt dieser Gesänge den Leuten gleichgültig geworden war. Die Musik ist kaum jemals wieder so durchaus formal angesehen worden, wie in dieser Periode der Kontrapunktik. Gewiß hat der Kunstverstand dabei ebensoviel zu tun wie die Freude am Klang. Oft auch mehr. Aber wir haben dann hier eben dieselbe Tatsache, die wir auch in der allerneuesten Zeit beobachten können, daß die vom Verstand beherrschte Kunst, sagen wir einfacher die hauptsächlich auf Technik gestellte Kunst durchaus verwandt ist mit der Kunst als Sinnlichkeit.

Denn die Kunst kann sich eigentlich nur dann so entwickeln, wenn die Erscheinungsform dieser Kunst das Wichtigste wird. Diese Erscheinungsform ist aber notwendigerweise Sinnlichkeit.

Aber diese Einseitigkeit der Entwicklung war doch nur möglich, weil diese formale Kunst der kontrapunktischen Polyphonie so durchaus der Entwicklung des gesamten mittelalterlichen Lebens aus dem Individualismus des Jungchristentums in das ausschließliche Gemeingefühl des Zeitalters der ausschließlichen Standes-, Zunft- oder Gemeindeherrschaft entsprach. Man bedenke doch nur, daß innerhalb der kontrapunktischen Polyphonie die Einzelstimme für sich nichts bedeutet, daß sie erst durch die Mitwirkung aller Leben gewinnt. Der einzelne konnte für sich gar nicht mehr singen; erst das Zusammenwirken mehrerer ermöglichte eine musikalische Aussprache. Daß diese dann ein individuelles Empfinden nicht äußern konnte, liegt auf der Hand, da ja jeder der Mitwirkenden die gleiche Bedeutung hatte, keiner für sich allein hervortreten konnte.

Die Reaktion gegen diese Unterjochung des einzelnen unter eine Gemeinsamkeit setzt natürlich nicht im körperlichen, sondern im geistigen Leben ein. Später folgten allerdings auch überall die sozialen Revolutionen. Sie setzt im geistigen Leben ein, weil der starke Geist, der stark empfindende Mensch zuerst unter dieser persönlichen Unfreiheit leiden mußte. Wir pflegen diese Reaktion als

Humanismus

zu bezeichnen. Diese humanistische Bewegung vollzieht sich innerhalb der Kirche genau so wie außerhalb derselben, und bedeutet innerhalb der Kirche eine Betonung des Rechtes des Seelischen. Auf dem Gebiet des Gesanges erscheinen die Humanisten jetzt als die strengen Ritualisten, die darauf aufmerksam machen, daß das, was gesungen wird, Bedeutung hat. Sie heischen das Recht des heiligen Wortes, verlangen also, daß sein seelischer Inhalt zum Ausdruck kommt, während die Musik, so wie sie da war, rein sinnliches, formales Spiel war. Es ist bekannt, daß diese stren-

gen Ritualisten unter Betonung des Rechtes des Seelischen die ganze Kunstmusik aus der Kirche verbannt wissen wollten. Es ist das gewaltige Verdienst eines Palestrina und derer um ihn, daß sie gezeigt haben, daß auch diese musikalischen Formen mit seelischem Leben erfüllt werden konnten. Palestrina als Gipfelpunkt dieser Richtung steht in der Hinsicht in Parallele zu Mozart, der zwei Jahrhunderte später wiederum gegenüber einer unendlich gesteigerten formalen Kunst den gleichen Nachweis führte.

Während der Humanismus innerhalb der bestehenden Formen, innerhalb der gesellschaftlichen und religiösen Weltanschauung eine Steigerung des Geistigen gegenüber dem Normalen, eine Erhöhung der Bedeutung des einzelnen gegenüber der Gesamtheit erstrebt hatte, bedeutete die

Renaissance

im letzten Grunde die Revolution der vorhandenen Verhältnisse. Denn die Renaissance ist schlechterdings die Verkündigung des Rechtes der Individualität. Man erkennt deutlich, daß die Reformation z. B. viel mehr von humanistischer Bewegung hat, als von Renaissancebewegung. Das erfuhr auch die Musik. Die Erscheinungen werden nur deshalb nicht gleich klar, weil die Renaissance, die im Kern die Neugeburt des Geistes der Neuzeit ist, in der Form als Wiedergeburt der Antike auftritt.

Deshalb offenbart sich auch die Renaissancebewegung in der Musik als Suchen nach dem antiken Drama. Wichtiger ist aber die Begründung dieses Strebens, in der durchweg betont wird, daß die Musik gegenüber der ihr verbundenen Dichtung zurückzutreten habe, damit der Ausdruck gesteigert werde. Die Musik war also in der vorangehenden Entwicklung so durchaus sinnliches Formenspiel geworden, daß man jetzt eine Verminderung des Musikalischen als Erhöhung des Seelischen ansah.

Dieses offiziell als Renaissancebewegung der Musik anerkannte und in der Musikgeschichte stets als Wendepunkt betonte Suchen nach dem antiken Drama, bei dem in Wirklichkeit die Oper gefunden

wurde, ist aber nur für den, der in der Renaissance vor allem die Wiedergeburt der Antike sieht, die charakteristischste Erscheinung. Die Renaissance als Neugeburt eines neuen Geistes wirkte viel bedeutsamer in der allmählich, aber unaufhaltbar vorrückenden Verschärfung der Bedeutung des Melodischen im weltlichen Kunstgesang und vor allem in der Steigerung der Bedeutung der Instrumentalmusik.

Die aus neuzeitlichem Geiste geborene Hausmusik ist eigentlich viel älter, als die so typisch als Renaissancebewegung auftretende Oper, und es ist außerordentlich bezeichnend, daß gerade für die Musik ein germanisches Volk dieses Aufbäumen der Individualität vertritt — die Engländer. Schon unter Heinrich VIII. (1500—1547) bahnt sich hier eine Blüte der Hausmusik auf dem Klavier an; unter Elisabeth (1558—1603) erreicht sie bereits den Höhepunkt. Als in Florenz die Akademie Bardi mit ihren allzu theoretisch veranlagten Komponisten die bei allen vorhandene Liebe zum Musikalischen eindämmte und nach einem nüchternen Deklamationsstil suchte, bei dem die Musik darauf beschränkt war, in der Begleitung charakteristische Lichtchen aufzusetzen, war in England jene reiche Klavierliteratur erblüht, die wir im „Fitzwilliam-Book“ und in der „Parthenia“ bewahrt erhalten haben. Hier war jenes wunderbare Singen des Volksliedes, das schon auf einen Shakespeare den berückendsten Eindruck gemacht hatte, dem einzelnen in stiller Klause in die Hände gelegt. In den rauschenden Stücken eines John Bull ist aber auch die musikalische Virtuosität, die ja den Beifall anderer sucht, also Gesellschaftskunst ist, in den Wirkungsbereich des einzelnen gebracht.

Wir wissen, wie diese Instrumentalmusik sich in wunderbar stetiger und durchsichtiger Weise zur höchsten Kunst entwickelte. Neben England haben zunächst Italien und Frankreich, dann vor allem Deutschland diese Entwicklung gefördert, bis sie bald zum höchsten Betätigungsmittel deutscher Musik geworden ist. Aber man darf dabei nicht übersehen, daß auch diese Entwicklung sehr bald formal und sinnlich wurde, daß das geistig Seelische in ihr schnell zurücktrat. Das ist um so leichter erklärlich, als es zweierlei

zu lernen und zu schaffen galt: erstens Formen der Instrumentalmusik, zweitens Bildung einer Instrumentalsprache, d. h. man mußte lernen, was jedes einzelne Instrument für sich zu leisten vermöge, was es in der Zusammenwirkung mit anderen schaffen könne. Man kann sagen, daß diese Entwicklung der Instrumentalmusik bis einschließlich Haydn dauert, soweit dieser Haydn noch nicht von Mozart beeinflußt ist. Erst Mozart hat, nach Wagners Worten, „seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Atem der Menschenstimme eingehaucht". Ihm erschienen diese Instrumente als Vertreter von Menschen, und nun mußten die Instrumente mit ihren Stimmen singen, wie er auch die Menschen wieder singen gelehrt hat. Denn in der Tat, erst Mozart hatte auch die Menschen wieder in diesem Sinne singen gelehrt. Und damit kommen wir zu jenem Teil der Musik, der in dieser Periode nach außen hin die Herrschaft führte, der

italienischen Oper.

Das „Dramma per musica" oder das „Dramma in musica", das Musikdrama, war das Ziel der Bestrebungen jener um 1600 künstlich den Charakter der Renaissance wahrenden Gelehrten- und Musikergruppe zu Florenz, die wir an der Spitze der neuen Musik wandeln zu sehen gewohnt sind. Die tiefste Sehnsucht auch dieses Kreises war dagegen eine Art zu singen, ohne die allerdings ein Musikdrama nicht denkbar ist, die im Musikdrama am allercharakteristischsten aufzutreten vermag, nämlich das Singen einer Einzelstimme mit Instrumentalbegleitung, die sogenannte begleitete Monodie. Man fing vor allen Dingen an, die Polyphonie zu hassen. In diesem Singen einer Masse, einer Mehrzahl von völlig gleichberechtigten Stimmen erkannte man mit vollem Recht das Hindernis für einen starken Individualismus, die Unmöglichkeit der Bekenntnisablegung innersten Empfindens. Dazu mußte ein einzelner sprechen, dazu mußte erreicht werden, daß die Aussprache dieses einzelnen über den Wortwert hinausgehoben werden konnte, eindrucksvoller, charakteristischer, seelischer gemacht wurde, indem man den Einzelton, den

der einzelne doch in jedem Augenblicke nur geben kann, charakteristischer in eine Umgebung einstellte und so erhöhte durch die darunter gegebene Begleitung. Es ist sehr bezeichnend, daß der erste Musikdramatiker, der wirklich großer Musiker und großer Dramatiker zugleich ist, Claudio Monteverdi, die außerordentliche Verschärfung des Ausdrucks, die er anstrebte, nicht im Gesanglichen, sondern in der Instrumentalbegleitung dieses Gesanges suchte und fand. Also man lernte harmonisch denken, man erkannte den Einzelgesang mit Instrumentalbegleitung als das einfachste und ausgiebigste Mittel des Ausdrucks eines Seelischen. Hierin beruht für die Betrachtung dieses Auf und Ab zwischen sinnlicher und seelischer Kraft in der Musikgeschichte die ungeheuerste Bedeutung dieser neueren Musik.

Aber noch viel schneller als das erstemal siegte jetzt die Sinnlichkeit der Musik über das Seelische. Man lebte nicht umsonst im 17. Jahrhundert, in dem unsere europäischen Völker, wie in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten, die niedrigste Periode ihres seelischen Lebens haben, in der eine in Wahrheit grobe, äußerlich allerdings in die zierlichsten Formen feinster Etikette verkleidete, rein körperliche Sinnlichkeit die Welt beherrschte. Es ist ja auch bezeichnenderweise gleichzeitig das Zeitalter des Esprit; es kommt also wiederum so, daß das, was an seelischen Kräften vorhanden ist, in der Kunst sich verstandesmäßig äußert.

Es ist vielleicht die wunderbarste Erscheinung in Mozarts so wunderbarem Leben, daß es ihm so restlos gelang, in bereits fertig geprägten Formen ein ungemein reiches persönliches Innenleben überzeugend auszudrücken. Ich habe in meiner Mozartbiographie (erscheint demnächst bei Greiner & Pfeiffer, Stuttgart) diese Erscheinung zu erklären versucht. Hier kommt es uns auf ein anderes an.

Die Vorherrschaft der Sinnlichkeit in der italienischen Oper hatte sich am schärfsten darin ausgesprochen, daß der Komponist für das Vermittlungswerkzeug schuf. Es fällt uns heute einigermaßen schwer, uns in dieses Verhältnis des Schöpfers zum reproduzierenden Künstler hineinzudenken. Es war aber damals tatsächlich so, daß der Komponist bei der Schöpfung seiner Arien und Gesänge die ganz

bestimmten Fähigkeiten eines bestimmten Sängers vor Augen hatte. Aber wo auch dieses Komponieren für einen besonderen einzelnen Sänger wegfiel, schuf er doch ausschließlich in dem Gedanken, der Stimme eine Betätigungsmöglichkeit zu geben, in der sie nach allen Richtungen hin ihre Fähigkeiten offenbaren könne. Man merke wohl: es kam dem Komponisten also nicht darauf an, irgend eine vorhandene dramatische Situation oder einen gegebenen Text in seinen Tiefen seelisch auszudeuten, sondern es kam ihm ausschließlich darauf an, dem nachherigen Sänger, der Stimme, also dem Instrument, Gelegenheit zu geben, seine Fähigkeiten zu zeigen. Wir haben eine ähnliche Periode im 19. Jahrhundert für die Instrumentalmusik. Wir erleben sie heute noch gelegentlich, wenn sich große Klaviervirtuosen selber ein Konzert schreiben.

Mozart

steht zunächst durchaus noch in dieser Zeit. Es kehren in seinen Briefen wiederholt die Stellen wieder, in denen er sich etwa äußert, „daß die Arie einem Sänger so gut sitzen müsse, wie ein angemessenes Kleid". Wie der Singstimme verhielt sich Mozart auch dem Instrument gegenüber; er schuf aus dem Charakter des Instrumentes heraus. Er schrieb anders, äußerte seine Gedanken anders, wenn er ans Klavier, als wenn er an die Geige dachte; ja er behielt sogar die Eigentümlichkeiten ganz bestimmter Klaviere im Auge. Auf diese Weise, dadurch, daß er jedes einzelne Instrument in seinen Fähigkeiten belauschte, hat er es ja überhaupt fertig bekommen, jedes einzelne der Instrumente singen zu lehren und so in Wirklichkeit den neuen Orchesterstil geschaffen. Also es sei himmelweit von uns, dieses Verhältnis an sich gering zu schätzen. Das Beispiel Mozarts allein würde genügen, um uns zu sagen, daß es im Grunde ein ideales Verhältnis ist, jedenfalls jenes Verhältnis, bei dem allein die vollkommene Deckung von Inhalt und Form, von Inhalt und Ausdrucksart desselben erreichbar ist; natürlich nur für den Fall, daß ein Künstler ersteht, der in dieser unvergleichlichen Weise über Form und Ausdruck schaltet wie Mozart, dessen ganze innere Natur gleich-

zeitig so zwar ungemein tief, aber doch so typisch empfindet, daß dafür vorhandene Formen einerseits leicht geeignet sind, daß er andererseits instinktiv immer gerade die Form faßt, die er brauchen kann. Man muß wohl sagen, daß in der Musik Werke, in denen Inhalt, Ausdrucksform und sinnliche Schönheit dieser Ausdrucksform, günstigste Stellung für den ausdrückenden Faktor — daß alle diese Eigenschaften niemals wieder in dieser unvergleichlichen Weise zusammengekommen sind, wie bei Mozart. Bei den sämtlichen Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern seiner Art ist immer der Inhalt, das Seelische zu kurz gekommen. Aber wir müssen festhalten: *grundsätzlich steht Mozart in der Reihe der sinnlichen Komponisten*; für die Art, wie er die Musik erfaßt, ist das Endziel sinnliche Schönheit. Die sinnlichen Ausdrucksmittel der Musik, Menschenstimme und Instrumente, kommandieren mit ihren Fähigkeiten die Art der Komposition. Darin, daß Mozart trotzdem ein hervorragender *Ausdrucksmusiker* ist, liegt seine Einzigartigkeit.

Nun stehen wir bei der entscheidenden Grenze:

Beethoven.

Zwar haben wir auch schon in den bisherigen Ausführungen immer von einem Auf und Ab zwischen sinnlichen und seelischen Mächten in der Musik zu reden gehabt, aber das war doch ein Auf und Ab in derselben Bewegungslinie. Mit Beethoven dagegen tritt eine völlige Verschiebung, die ganze Umwandlung des Verhältnisses ein. Mit ihm kommt eine bis dahin unbekannte Herrschaft des Seelischen in die Musik, und zwar so, daß *die Sinnlichkeit der Musik* nun nicht etwa irgendwie verschmäht oder beseitigt würde, sondern daß sie *in den Dienst des Seelischen treten* muß, daß sie *ein Ausdrucksmittel für Seelisches* wird und dadurch ihr einseitig Sinnliches verliert.

Es ist also etwas ganz anderes als etwa im griechischen Altertum, als später bei den Florentinern. Die Florentiner schränkten das eigentlich Musikalische ein, weil sie in diesem Musikalischen das

Sinnliche sahen. Beethoven wendet alle nur denkbaren Mittel des musikalisch-sinnlichen Ausdrucks an, ihm ist die denkbar höchste sinnliche Wirkung herzlich willkommen, wenn sie in dem betreffenden Augenblick geeignet ist, ein Seelisches auszudrücken. In seiner Kunst gibt es überhaupt keine Sinnlichkeit als Selbstzweck, dagegen eine unendliche Fülle und Stärke derselben als Ausdrucksmittel eines Seelischen. Es wirkt wie ein Symbol, daß Beethoven taub, daß er jenes Sinnes beraubt wurde, der die Sinnlichkeit der Musik aufnimmt.

In der Beethovenschen Auffassung wird die Musik etwas ganz anderes, als sie früher gewesen; sie bedeutet die völlige Verschiebung aus der sinnlichen Aufnahme und sinnlichen Mitteilung hinaus in eine geistige Aussprache. Ein seelisches Erlebnis möglichst ausdrucksvoll, d. h. möglichst seelisch reich auszusprechen, ist das Ziel dieser Musik. Die Musik wird jetzt endlich wirklich Seelensprache, grundsätzlich von allem Materiellen losgelöst. Sie hat an sich nichts zu tun, wird nicht beeinflußt von den Instrumenten oder der Menschenstimme, sie wird ein Ding an sich, eine rein geistige, immaterielle Sprache. Man müßte sagen, daß das erste Ausdrucksmittel dieser Sprache eigentlich die Notenköpfe sind, indem sie das völlig Geistige, völlig seelisch und geistig Konzipierte für die geistige Aufnahme weiter übermitteln.

Beethoven war es, wie zahlreiche charakteristische Aussprüche bezeugen, zunächst ganz gleichgültig, wie diese geistig erfaßte Musik nun hörbar wurde, wie sie also in die Welt der Sinnlichkeit hineinversetzt werden sollte. „Glaubt er denn, daß ich an seine elende Geige denke, wenn ich komponiere?“ warf er Schuppanzig hin, als dieser auf eine Stelle verwies, die man nicht spielen könne. Das ist genau entgegengesetzt der Art, wie Mozart schuf, der so geschrieben haben würde, daß die Geige Gelegenheit gehabt hätte, alle ihre instrumentale Schönheit zu zeigen.

So wie hier, ist das natürlich mit grundsätzlicher Schroffheit ausgesprochen. Beethoven war eine so ungeheuer musikalische Natur, daß sich die Sinnlichkeit der Musik in der Form der schönen Aussprache des Gedankens von selber einstellte. Und wenn er in

zahlreichen Fällen von den Instrumenten Leistungen verlangte, die sie in Schönheit nicht vollbringen können, wenn er der Menschenstimme Aufgaben stellt, die jedenfalls außerhalb des Schönheitsreichs derselben liegen, so hat er andererseits unendlich oft einen sinnlich schönen Wohllaut erreicht, der seinesgleichen kaum wiederfindet; ist er doch auch niemals mit Absicht dieser sinnlichen Schönheit aus dem Wege gegangen. Sein Empfinden für Rhythmus und Ton an sich war aufs höchste ausgebildet; wie er freilich auch diese beiden sinnlichen Mächte dann geradezu zu seelischen Erlebnissen werden ließ, zeigen die siebente und achte Sinfonie.

Aber es kommt ja hier überhaupt weniger auf das endgültige Ergebnis als auf die innere Grundlage des ganzen Schaffens an, und da hat Beethoven selber nicht umsonst seine Tätigkeit als ein „Dichten in Tönen" bezeichnet, also als das Gestalten eines seelischen Erlebnisses mit dem Material der Töne, und zwar sind diese Töne bei ihm innerlich erfaßt, geradezu ein geistiges Mitteilungsmittel. Der Ton als sinnlicher Wert war für ihn selber tot geworden, und es ist psychologisch sehr leicht erklärlich, daß er ihm dann auch als das minder Wichtige erschien.

Wir haben auf dieses Dichten in Tönen nochmals zurückzukommen. Wir sehen aber schon hier ein, daß diese ganze Art Beethovens grundsätzlich eine Einschränkung des rein Musikalischen bedeutet. Mit Beethoven setzt jene Musik ein, für die eine wirklich ideale Wiedergabe eigentlich zu den Unmöglichkeiten gehört. Weil diese Musik ohne Rücksicht auf die sinnliche Inszenesetzung geschaffen ist, hat sich der Komponist immer wenigstens in der Theorie von allen Schranken in der Möglichkeit der Umsetzung ins Sinnliche eines unbeschränkt geistig und seelisch Erfaßten frei gewußt. In der Praxis ist es natürlich nur bei Stümpern dahin gekommen, daß sie nicht mehr wußten, was sie verlangen sollten. Wenn einer von einem Instrument Töne fordert, die in diesem Instrument nicht mehr stehen, so fehlt ihm eben einfach die handwerkliche Technik. Aber es ist doch klar, daß von jetzt ab der Komponist die *Äußerungsmittel* im Grunde *als Hemmnisse* empfindet. Er erfährt, daß das Material, mit

dem er arbeiten kann, körperlich begrenzt ist, daß es nicht ausreicht, um das geistige Bild, das seiner Phantasie vorschwebt, völlig zu erfüllen. Daraus folgt für ihn ein ganz anderes Verhältnis gegenüber den Mitteilungsfaktoren, fast ein feindliches Verhältnis. Wenn ihm von dieser Ausführungsseite her, von dem gewissermaßen Materiellen in seiner Kunst Grenzen gezogen werden, so sieht er dort ja geradezu die feindlich einschränkende Macht, und wenn er sich letzterdings diese Einschränkung gefallen lassen muß, so soll sie denn doch erst da einsetzen, wo sie nicht mehr zu umgehen ist. Man hat den Werken Beethovens gegenüber immer gerufen: Das ist nicht mehr auszuführen, und das ist nicht mehr anzuhören! Also alles, was die Vermittlung ins Sinnliche anstrebte, empörte sich gegen diese aus dem Seelischen und Geistigen heraus geschaffene Musik, die Ausführenden wie die Aufnehmenden, und beide machten dagegen die Grenzen der sinnlichen Aufnahmefähigkeit geltend, nicht die der geistigen. Und dieses Schauspiel wiederholt sich dann fortwährend bis auf unsere Tage. Und alle die Anhäufungen zu Riesenorchestern, die gesteigerten Ansprüche an jedes einzelne Instrument innerhalb dieses Orchesters, die Ansprüche an die Leistungen der Sänger und dergleichen, die Steigerung der Chromatik, der Enharmonik, also alle diese Erscheinungen haben ihren letzten Grund in einem Seelischen. Der Komponist wirft durch jedes neue derartige Ausdrucksmittel, durch jede Steigerung in dem ihm zu Gebote stehenden Material eine Grenze für den geistigen Ausdruck nieder. Er wird freier, er kann eher so gestalten, wie es ihm als idealer Ausdruck des zu Gestaltenden erscheint. Also die fabelhafte Vermehrung des musikalischen Apparates an sich ist nichts Unkünstlerisches, sondern geboten durch die Umwandlung der Musik aus einem sinnlichen Ergötzungsmittel in die schärfste Aussprache eines Seelischen.

Dennoch müssen wir festhalten: die Art eines Beethoven bedeutet eine E i n s c h r ä n k u n g des rein Musikalischen. Die Umsetzung der geschriebenen Musik in tönendes Leben — nur dann wirkt doch schließlich Musik lebendig, wenn sie ausgeführt wird — wird zu einem Problem der Möglichkeit und wird nur möglich durch eine Hintan-

setzung der sinnlichen Schönheit. Dann wird dadurch, daß eine ideale Aufführung dieser Werke kaum möglich ist, auch das hörende Publikum beeinflußt, insofern dieses auf die sinnliche Wiedergabe halbwegs verzichtet, um sich dem Seelischen zuzuwenden. Auch das bedeutet zweifellos wiederum eine Einschränkung des rein Musikalischen. Wir brauchen zunächst hier nicht zu untersuchen, ob das für die Gesamtbetrachtung des Lebens Wohltat oder Nachteil ist. Ich für meine Person glaube dem Genie gegenüber so sehr an die Notwendigkeit der Entwicklung, daß ich sie auch dann für heilsam und notwendig anerkennen würde, wenn es nicht so leicht wäre, aus inneren Gründen das zu erkennen, wie hier für diese Entwicklung der Musik durch Beethoven. So gewiß die Taubheit Beethovens die äußerliche Veranlassung zu der Entwicklung ist und diese jedenfalls beschleunigt hat, so sicher hat die Entwicklung der Musik auch dem feinsten Gehör nicht so viel zu verdanken gehabt, wie gerade dieser Ertäubung eines musikalischen Genies. Nur so war die Abkehr von der Welt des Sinnlichen in solchem Maße möglich. Und daß diese völlige Abkehr einmal notwendig war, beweist schon die Tatsache, daß in allen früheren Perioden die starke Betonung der seelischen Aufgabe der Musik nicht dazu gereicht hat, diese lange gegenüber einer einseitig sinnlichen Vorherrschaft zu schützen. Ebenso bedurfte es einmal einer völligen Rücksichtslosigkeit auf seiten des Schaffenden gegenüber dem Nachschaffenden. Denn bei der Vermittlung des musikalischen Werkes an den Hörer, also überhaupt beim Erklingenmachen eines musikalischen Werkes, bei seiner Verlebendigung für die Welt tritt der Nachschaffende so wie so vor den Schöpfer, bekommt er über diesen naturgemäß das Übergewicht. Wenn nun, wie das vorher immer geschehen, der Schöpfer sich von dem Gedanken leiten läßt, dem Nachschaffenden möglichst günstige Bedingungen zu stellen, oder darüber hinaus den Fähigkeiten der Reproduktion möglichst Spielraum gewähren will, so wird er seelisch immer unfrei und wird immer das Seelische unterdrücken müssen. Es ist das Wunderbarste bei Mozart, daß bei ihm einmal die Gleichstellung der Wage vorhanden ist; es ist aber ebenso sicher — man kann das deutlich verfolgen —, daß

Mozart in steigendem Maße die Vorrechte des Seelischen betont haben würde.

In Wirklichkeit hat das ja auch den Nachschaffenden außerordentlich gut getan. Die Herrschaft des Seelischen über das Sinnliche und Körperliche in allem, was geistige und künstlerische Tätigkeit des Menschen betrifft, hat sich nirgendwo glänzender bewährt, als gerade in der Musik. Längst wagt keiner mehr als unausführbar und unaufführbar zu schelten, was man einem Beethoven gegenüber so bezeichnete. Die Leistungen der Instrumentalisten sind ungeheuer gewachsen, weil sie wachsen mußten, um etwas Geschaffenes, nach dessen Verwirklichung die Menschheit verlangte, zu verwirklichen. Ich brauche nur an das Beispiel Wagner zu erinnern, an den unausführbaren und unaufführbaren „Tristan", den man vor vierzig Jahren in Wien nach siebzig Proben noch als unaufführbar beiseite legte, den heute mittlere Opernbühnen bereits bewältigen, um zu zeigen, wie die Kräfte der Ausführenden mit den Ansprüchen, die daran gestellt werden, wachsen.

„Dichten in Tönen"

nannte Beethoven seine Art künstlerischen Schaffens. Mitteilung eines Inhalts durch Töne ist das Ziel seines Schaffens, nicht mehr bloßes Tonspiel, nicht mehr Bewegung von Tönen zur Gestaltung von Formen. Es kann weder eine Kunstform noch irgend eine Schönheit an sich Ziel dieser Kunst sein, weil diese Kunst ja nur dadurch entsteht, daß etwas ausgedrückt werden soll. Die außerordentliche Bedeutung und Schwierigkeit des Formalen in der Musik (etwa im Vergleich zur Dichtung) bringt es mit sich, daß man immer wieder meinen kann, das Wie der Mitteilungsweise sei die treibende Kraft auch in der neueren Musik, während es in Wirklichkeit doch nur auf das Was des mitzuteilenden Inhalts ankommt.

Jegliche Form, hört man oft sagen, sei natürlich zuerst ein Wie der Mitteilung eines Was; jede Form sei also zunächst ein Ausdruck für einen Inhalt. Gewiß, aber in unserem Sinne doch erst von jener Zeit an, als man einsah, daß die Musik vor allem Inhalt haben

müsse, um Kunst zu sein; also seitdem man nach dem Seelischen in der Musik verlangte. Um einen Anhaltspunkt zu haben, können wir sagen, seit dem Entstehen der begleiteten Monodie. Es ist nicht wahr, daß die Formen der kontrapunktischen Polyphonie Ausdruck eines Inhalts waren. Diese zahlreichen Arten und Abarten von Kanonformen, Umkehrungen, Verkehrungen der Zeitwerte der Noten, und wie die Künsteleien der Niederländer alle heißen mögen, sind doch niemals Ausdruck eines Inhalts, gar eines seelischen Inhalts gewesen! Diese Formen waren Selbstzweck. Will man ihnen einen Inhalt geben, wäre es lediglich der Trieb, zu spielen, eine Form zu finden, in der man mit Tönen spielen, sich an Tönen „erlustieren" kann. Die Formen waren längst entstanden, als Männer wie Palestrina zeigten, daß man sie auch benutzen könne, seelisches Empfinden auszudrücken; sie entstanden aber keineswegs zu diesem Zwecke. Es gibt ein launig-tiefsinniges Büchlein von Justinus Kerner: „Klecksographien". Wenn man saftige Beeren, Fliegenköpfe oder Tintentropfen zwischen Papier zerdrückt, entstehen allerlei seltsame Figuren. Kerner hat sich zum Virtuosen im Zerdrücken solcher Tintentropfen ausgebildet, so daß mannigfache, oft sehr kunstvolle Formen entstanden. Das war ein Spiel, wie es Kinder üben. Ein Kerner gab dem Spiel Inhalt durch künstlerische Deutung der so entstandenen Bilder. Man kann noch weiter gehen und derartig phantastische Formen nun künstlerisch bilden, um auf diese Weise die entsprechende Form für einen phantastischen Inhalt zu gewinnen. Es können also auf ganz verschiedenen Wegen ähnliche Formen entstehen. Ich brauche dieses der Literatur entnommene Beispiel nicht erst auf die Musik zu übertragen.

Das Bestreben, in der Musik einen Inhalt auszudrücken, also die Entwicklung der Musik zur Ausdruckskunst geht parallel dem Auf und Ab von sinnlich und seelisch in der Musik. Sinnlich ist die Form an sich. Das Seelische erheischt, daß die Form Ausdrucksmittel ist. Der Inhalt freilich kann nicht nur seelisch, sondern auch geistig sein. Die Musik ist auch schon im Beginn der neuen „seelischen" Periode zum Ausdrucksmittel für Unseelisches mißbraucht

worden. Neben der englischen Klaviermusik stehen die schildernden Programmspielereien der französischen.

Im Verhältnis zur Form können wir auch das Auf und Ab der seelischen Kraft der neueren Musik verfolgen. Wir sagten oben, daß das Seelische dieser neuen Musik am ungestörtesten sich in der Instrumentalmusik entwickelt habe, weil diese ja auch neu und von keiner Überlieferung belastet war. Wir sehen denn auch, daß in den Anfängen dieser Instrumentalmusik eine unendliche Zahl von Formen entsteht, deren jede das Wie für ein Was ist. Wir sind heute gegenüber dem reichen Material gar nicht mehr imstande, die Unterschiede für diese so ganz verschieden benannten Stücke (Riccercar, Passacaglia, Kanzone, Capriccio, Phantasie, Tokkata, die zahllosen Tanzformen usw.) genauer festzustellen. Als diese Formen entstanden, erschienen sie den Komponisten eben jeweils als der besondere Ausdruck eines besonderen Inhalts. Deshalb erkannten sie in ihnen immer das Besondere und Neue.

Es war dann ein Nachlassen des Seelischen, eine Steigerung des rein formalen Fühlens, wie es für das Rokokozeitalter gegenüber dem des Barock charakteristisch ist, daß man die zahllosen Abarten auf die Grundtypen brachte. Darin lag ein Sieg der Form über den Inhalt.

Um für diesen Verlust wieder zu entschädigen, um diese feststehenden Formen wieder in höherem Maße ausdrucksfähig zu machen, erfand man die zusammengesetzten Formen (Suite, Sonate, Sinfonie). Man erreichte hier durch die Gegenüberstellung typisch gewordener Formen wieder ein Neues in der Ausdrucksfähigkeit. Daß dann auch diese zusammengesetzten Formen wieder erstarrten, aus den mannigfachen Möglichkeiten der Suitenform zum Typus der Sonate, bezeugt ein erneutes Übergewicht des Formalen über das Seelische. — Mozart erreicht dann wieder in unendlich höherer Form als Palestrina die Möglichkeit, jede Form dadurch zum Ausdrucksmittel zu machen, daß sie ganz mit seelischem Inhalt angefüllt wird. Ich habe schon oben gesagt, daß diese Möglichkeit die merkwürdigste Erscheinung an diesem Wundermanne ist.

Zwischen Mozart und Beethoven liegt für die Menschheit ein Erlebnis, das die Zeit vor und nachher ebenso gewaltig trennt, wie die Renaissance die Neuzeit vom Mittelalter:

die große Revolution.

Hatte die Renaissance das Recht des Individuums betont (ein Recht, das nachher wieder durch den Absolutismus auf einzelne Stände, im Leben durch die Herrschaft der Etikette, in der Kunst durch Formalismus beschränkt wurde), so verkündete die Revolution die Herrschaft des Individuums, den Subjektivismus. Man bedenke doch, daß wir es in der Kunst seither zu keinem neuen Stil mehr gebracht haben, daß es jedenfalls nicht mehr zur Herrschaft eines Stils gekommen ist. Das heißt doch, daß es nicht mehr dazu gekommen ist, daß eine Art der Formengebung als die allein gültige erschienen ist. Die ganze Bedeutung des Begriffes Stil hat sich unter dem Einfluß dieser Veränderung der Lebensanschauung gewandelt. Früher war Stil — allgemeine Herrschaft einer bestimmten Art der Formengebung. In dieser Form wurde dann alles gestaltet. Man denke daran, wie der romanische Stil, die Gotik, die Renaissance in ihren Zeitaltern alle Formengebung beherrschen vom Dom bis zum kleinsten Gebrauchsgegenstand, die Wohnung wie die Kleidung.

Für uns dagegen bedeutet Stil vollste Deckung von Inhalt und Form. Jeder Inhalt hat seine ihm entsprechende Form. Das heißt mit anderen Worten: der Inhalt wird Gesetzgeber für die Form; er schafft sich seine Form. Die Form ist der ideale Ausdruck eines Inhalts.

Für die Musik ist diese Zeit mit Beethoven angebrochen und zur Alleinherrschaft gelangt. Seither haben wir in der Musik die Herrschaft des Inhalts über die Form. Es liegt in dieser Tatsache gleichzeitig das Streben des Inhalts nach möglichst deutlicher Aussprache. Je deutlicher und bestimmter das Was ist, das nach Ausdruck verlangt, um so deutlicher und bestimmter

muß auch der Ausdruck werden. Daher entsteht für die Musik die Sehnsucht nach der Verbindung mit einer Kunst, der diese Deutlichkeit eignet, also nach der Dichtung.

„Das große Problem der Musik des 19. Jahrhunderts ist das der Vereinigung von Musik und Dichtung. Die Verdeutlichung kann noch weiter gehn: Mimik, Malerei und Architektur in sich aufnehmen . . . Es gibt also unverkennbar in der Kunstentwicklung eine Linie, die zum Allkunstwerk drängt. Aber darum ist das Allkunstwerk noch lange nicht die Krönung aller Kunst. Gerade die Musik besitzt ein weites Feld, wo die Verdeutlichung des Ausdrucks kein Gewinn ist. Man kann sagen, für das eigentlich Musikalische ist die Verbindung mit einer andern Kunst überhaupt kein Gewinn. Wenn wir nochmals Schopenhauers wunderbar erlösende Definition bedenken, wonach die Musik dadurch von den anderen Künsten unterschieden ist, daß sie die Idee, die übrigen nur Abbilder der Idee vermitteln, so ergibt sich leicht, daß jede Verbindung mit solchen Abbildern eine Einschränkung des rein Musikalischen bedeutet. Am wenigsten im Liede, weil die Lyrik ebenfalls etwas Unbestimmtes hat, daher wir sie als reich mit musikalischen Elementen durchsetzt empfinden. Im übrigen kann die Einschränkung des Musikalischen durch die Bereicherung von anderer Seite für den Gesamtwert des Kunstwerks wettgemacht werden: das ist in Wagners Musikdrama der Fall. Aber wir brauchen nur zu bedenken, daß dieses Allkunstwerk naturgemäß jeder Intimität bar ist, um zu erkennen, daß es nicht in jenem Sinne Allkunstwerk ist, daß es uns alles Kunstverlangen unseres Lebens erfüllen könnte, auch wenn eine noch viel weitere wechselseitige Durchdringung und Vereinigung der Einzelkünste gelänge, als sie Wagner erreicht hat.“ (Storck, Musikgesch., S. 669 f.)

Ich müßte die Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert schreiben, um zu zeigen, wie die Verbindung von Musik und Dichtung zustande kam, um in jedem einzelnen Falle darzutun, inwiefern dabei wahre Kunstwerke geschaffen wurden. Das liegt außerhalb des Zieles dieser Darlegungen. Wir fragen uns hier nur nach dem Auf und Ab der seelischen und sinnlichen Kräfte in der Musik.

Es ist ja klar, daß auch

die neueste Zeit

in der Musik von diesem Gesetze des Auf und Ab in der Entwicklung nicht verschont worden ist. Gegenüber der in der Geschichte aller Künste aller Zeiten unvergleichlichen Hervorbringung musikalischer Genialität, die Deutschland durch mehr als ein Jahrhundert geleistet hat, ist seit einem halben Jahrhundert naturgemäß ein gewisser Rückgang eingetreten. Daß das noch kein Nachlassen der produktiven Kraft des deutschen Volkes bedeutet, erkennen wir nicht nur mit einem Blick auf die anderen Künste, vor allem die Malerei, sondern vor allem dann, wenn wir uns mit Goethe daran gewöhnt haben, Genialität als Produktivität aufzufassen, als Fähigkeit zu schöpfen, daß wir dagegen die Formen, in denen sich diese Schöpferfähigkeit offenbart, gegenüber jener Kraft an sich als sekundär ansehen. Dann hat Deutschland in dieser Periode an großen Tatgenies einen Bismarck und auf dem Gebiete der Wissenschaft und Technik eine ganze Reihe leuchtender Kräfte hervorgebracht.

Für diese Periode eines keineswegs tragisch zu nehmenden Abwogens der musikalischen Genialität ist nun das verhängnisvoll geworden, was überhaupt erst das ungeheure Hochsteigen der Woge mit Beethoven ermöglicht hatte: die Entsinnlichung der Musik. Weil für die Musik, in der mehr als in allen anderen Künsten, oder man muß sagen überhaupt in ganz unvergleichbarer Weise mehr als bei den anderen Künsten die sinnliche Aufnahme des Kunstwerks Bedingung für dessen vollen Genuß ist, braucht die Herrschaft des Seelischen niemals eine Schwäche der sinnlichen Kräfte der Musik zu bedingen. Ja das Vorhandensein dieser sinnlichen Kraft ist notwendig für die Aufnahmefähigkeit der Musik durch den Hörer. Die eigenartige Entwicklung unseres Jahrhunderts nach der Weltanschauung des Materialismus hin, die ganze Wandlung der Lebensauffassung in diesem Geiste hat es aber mit sich gebracht, daß auch in der Musik, wie zuvor auch in der Literatur und in der bildenden Kunst, als Gegenpol gegen das Seelische der Verstand sich auftat. Das konnte

in der Literatur (Naturalismus) und auch in der bildenden Kunst (Farblosigkeit) nicht in so verhängnisvoller Weise wirken, weil da der Wert der Idee von Natur aus stärker hervortritt als in der Musik. In der Musik aber sind wir auf die Weise dahin gekommen, daß sie immer mehr ihrer beiden wesentlichen Lebenskräfte entkleidet wird: an Stelle des Seelischen haben wir den Verstand, an Stelle des Sinnlichen Technik.

In erschreckendster Weise tut diese Entwicklung die neue Literatur der sinfonischen Dichtung dar. Die Gattung hat sich ganz zweifellos aus der Sinfonie Beethovens naturgemäß entwickelt, sie ist die Folge des Strebens nach möglichst überzeugendem Ausdruck eines seelischen Erlebens. Man kann aber schon bei Liszt den Keim des Verfalls nachweisen — ich meine nur rein als Gattung, um das bloß Musikalische kümmere ich mich dabei nicht —, indem bei ihm der Schöpfer sich einen Vermittler für das seelische Erleben sucht (charakteristisch der Tasso). So gewiß Liszt den Tasso wählte, weil er in Tassos Erleben das Verwandte mit dem künstlerischen Erleben in der eigenen Seele sah, so gewiß ist doch in dem Augenblick, wo auf die Weise beim Hörer eine Vorstellung wachgerufen wird, die sich zwischen den Komponisten und den Hörer stellt, die Unmittelbarkeit der persönlichen Mitteilung durch die Instrumentalmusik preisgegeben. Von diesem Augenblick lag es eben nur noch in der Stärke des musikalischen Empfindens des Schöpfers, ob er in der sinfonischen Dichtung immer einen Vermittler finden würde, der sich wenigstens mit der eigenen Natur ganz deckte.

Es ist sehr bezeichnend, daß Richard Strauß eigentlich immer nur von sich selber in seinen sinfonischen Dichtungen redete. Man braucht ihm dabei etwa mit „Don Juan“ oder mit „Till Eulenspiegels lustigen Streichen“ nicht zu nahe zu treten, denn daß die erotische Sinnlichkeit die stärkste Macht seiner Kunst ist, hat er in „Feuersnot“ und „Salome“ ja offen genug selber gesagt, und daß er sich selber in einer gewissen Eulenspiegelei gegenüber dem Publikum gefällt, beweisen seine sämtlichen Werke mit deutlichen Willensäußerungen des Komponisten. Bezeichnender noch als dieses Ver-

halten der zweifellos stärksten musikalischen Natur unter den Vertretern der sinfonischen Dichtung ist die Tatsache, daß nicht nur Brahms sich der Sinfonie zuwandte, sondern auch sein musikalischer Antipode Bruckner. Die allgemeine Entwicklung aber hat leider aus der sinfonischen Dichtung zur Programmusik geführt. Der Musiker tritt darin deshalb zurück, weil an Stelle persönlichen seelischen Erlebens die sinnliche oder verstandesmäßig erfaßte Wahrnehmung tritt. Zur Mitteilung dieser letzteren bedient sich die Komposition in steigendem Maße der verstandesmäßig zu erfassenden Mittel der musikalischen Ausdruckstechnik.

Wer sich daran gewöhnt hat, an Kunsterscheinungen mit jenen Erfahrungen heranzutreten, die die Entwicklung des gesamten künstlerischen Erlebens der Welt gibt, kann es nur mit Bangen sehen, wenn eine scheinbar keinerlei Schwierigkeiten kennende technische Herrschaft über die Ausdrucksmittel einem schon in jenen Entwicklungsstadien der Künstler entgegentritt, in denen diese noch nichts erlebt haben können, was eines so starken technischen Ausdrucks bedarf. Gerade die deutsche Kunst hat stets das Ringen um die Form als stärkstes Charakteristikum getragen, und ihre großen Werke sind immer dadurch entstanden, daß die Größe und Stärke des Inhalts nach Schöpfung unerhörter, übergroßer Ausdrucksformen verlangte. Unsere heutige Musik stellt den Zustand dar, daß die Beherrschung riesiger Formen und eines gewaltigen Apparates geradezu zum Schulbesitz gehören, daß nachher mühselig nach einem Inhalt gesucht wird, mit dem man diese Form erfüllen möchte.

Der Ruf nach edler Einfachheit, nach Vermeidung des Komplizierten wird immer lauter und allgemeiner. Leider vergißt man, die Mittel zur Erfüllung der Forderung anzugeben. Immerhin, wir können ja doch auch hier die Erfahrungen auf anderen Kunstgebieten uns zunutze machen. Erst recht in der Musik, die in der Hinsicht immer der Entwicklung der anderen Künste nachgegangen ist. Wir hatten ein ähnliches Verhältnis wie jetzt in der Musik auf dem Gebiete der Gebrauchskünste. Auch hier eine maßlose Vergeudung der aus der gesamten bildenden Kunst der Welt gewonnenen Ausdrucks-

mittel, ohne diese mit dem geistigen Inhalt, d. i. dem wirklichen Zweck der betreffenden Gegenstände in Beziehung zu setzen. Wir stehen, das muß man gegenüber der billigen Überschätzung, die vielfach für die Leistungen des heutigen Kunstgewerbes an der Tagesordnung ist, betonen, erst im Beginn der Genesung. Die Architektur zumal zeigt kaum die ersten Anfänge und nur vereinzelte Beispiele zu einer solchen. Aber daß wir auf dem Wege zu gesunderen Verhältnissen sind, ist sicher nicht zu leugnen und erhält noch mehr, als durch einzelne gelungene Leistungen, die Bestätigung durch die Tatsache, daß das Gefühl nach der Notwendigkeit dieser Besserung allgemein ist. Fragen wir uns aber, wie die einzelnen Leistungen, die wir als diese Besserung empfinden, zustande gekommen sind, so erhalten wir die Antwort: Dadurch, daß einerseits die Übernahme des vollständigen technischen Rüstzeugs abgelehnt wurde, und man vielmehr erkannte, daß für die Lösung jeder Aufgabe nur ein bestimmtes Maß von technischer Arbeit erforderlich sein könne. Man erkannte also, daß die Form dem Inhalt auch in der Aufwendung der Ausdruckskraft entsprechen müsse. Andererseits ging man für die Art dieses Ausdrucks auf die natürlichen Vorbedingungen zurück. Man fragte sich nach dem Zweck, den das vollendete Werk zu erfüllen habe, und hielt sich an die Bedingungen des Materials.

Man kann natürlich nicht einfach von diesem Gebiete auf das der Musik übertragen. Allerdings, daß Inhalt und Form zueinander in geradem Verhältnis stehen müssen, diese Erkenntnis ist Vorbedingung jedes künstlerischen Schaffens. Sie bedeutet das, was für unsere Periode der Individualitäten allein Stil heißen kann. Dann aber bedeutet das Zurückgehen auf Zwecke oder auf das Material in der Musik eine neue Hinneigung zur sinnlichen Schönheit. Wir müssen wieder einsehen, daß das Ergötzen doch die natürliche Aufgabe aller Kunst ist. Es können immer wieder Fälle eintreten, in denen ein anderes wichtiger ist, aber nur gewaltige Werte können es entschuldigen oder können es notwendig machen, daß die nächstliegende Aufgabe zurücktreten muß. In Wirklichkeit haben alle großen Künstler, alle großen Musiker zumal es auch dann verstanden, das Ziel des Er-

götzens zu erreichen, wenn sie uns zunächst auch durch Qualen dahin führen mußten. Das leuchtende Beispiel Beethovens steht in dieser Hinsicht unverrückbar auf der Höhe für alle Zeiten. — Zu dieser Aufgabe des Ergötzens kommt als zweite Erwägung das Material, mit dem es zu erreichen ist. Wir müssen wieder lernen, mehr aus dem Instrument heraus, für das Instrument und für die Singstimme zu schreiben. Wir müssen einsehen, daß wir nunmehr an der anderen Grenze der Entwicklung angelangt sind, daß, wenn im 18. Jahrhundert das Instrument oder die Menschenstimme den Schöpfer vollkommen in Fesseln schlug, heute der Schöpfer das Instrument und die Stimme vollständig vergewaltigt und in Sklaverei hält. Die Musik kann aber nur durch die gemeinsame Arbeit leben. So sehr es notwendig war, daß einmal Musik geschaffen wurde von einem rein geistigen Standpunkte aus, eine Musik, in der der Komponist nur geistig hörte, so sehr dürfen wir niemals vergessen, daß in Wirklichkeit das musikalische Kunstwerk doch nur durch die Mitteilung, durch das dem leiblich sinnlichen Gehör Vermittelt-Werden ins Leben tritt. Auch in dieser Hinsicht hat die Musik eine andere Stellung als die anderen Künste. In ihr sind die sinnlichen Mächte stärker, als in jeder anderen Kunst. Die unendlich höhere Gewalt ihrer Wirkung beruht auf dieser Tatsache, andererseits stellt sie aber dann auch die Bedingung der sinnlichen Kraftwirkung.

Es fehlt nicht an Anzeichen. Und mit diesem tröstlichen Ausblick will ich diese Reihe unserer Betrachtungen schließen, die zeigen, daß in immer weiteren Kreisen das Gefühl für die Notwendigkeit der Umkehr Platz greift oder daß bereits von selber ein Wandel der Verhältnisse beginnt. Das Streben nach einem neuen Stil einer heiteren, einfachen Spieloper gehört hierher. Die stets wachsende Pflege der in ihrer Architektonik durchsichtigen Kammermusik ist ein solches Anzeichen. Es mehrt sich die Vorliebe für den schlichten Vortrag von Volksliedern. Ich glaube, wir werden auch auf dem Gebiet des Liedes eine Renaissance des Biedermeisterstils erleben. Das vorschubertsche Lied wird in den nächsten Jahren wieder in starkem Maße ans Licht gezogen werden. Die Konzerte der „Société des instruments anciens“ haben ein Entzücken hervorgerufen,

das dadurch fruchtbringend wirken kann, daß wir lernen, an harmlosen kleinen Gebilden uns einer kunstvollen, schönheitsseligen Arbeit zu erfreuen. Die Hausmusik tritt wieder stärker in den Vordergrund, und, was wichtiger ist, man erkennt, daß für sie andere Aufgaben zu lösen sind als für den Konzertsaal.

Hoffen wir, daß diesen noch zagen Anzeichen eine schöne Erfüllung zuteil werden wird. Wir brauchen nichts von Größe, von Erhabenheit einzubüßen, wir können doch auch in schlichteren Formen und einfacheren Gebilden künstlerisch uns betätigen. Ein künstlerisches Leben wird überhaupt nur dann möglich sein, wenn wir nicht nur die Höhepunkte des Lebens, nicht nur die Vollentfaltung der Kräfte künstlerisch gestalten, sondern dieses ganze Leben mit Kunst zu durchdringen vermögen. Statt daß dadurch eine Abschwächung der Wirkung der großen Kunst eintreten muß, wie man vielleicht aus der Tatsache folgern möchte, daß ein Zeitalter, das die sinnliche Schönheit der Musik so hoch kultivierte, an einem Bach vorüberging, wird es niemals mehr an den Kräften fehlen können, die auf diese Hochlandskunst hinweisen. Denn nun sind uns einmal ja die Werte Beethoven und Bach und Wagner zu Lebenswerten geworden. Ich glaube vielmehr, wir werden nur um so stärker diese Gewaltigen erleben können, wenn sie uns nicht mehr tagtäglich, wodurch sie doch alltäglich werden, gegenübergestellt werden, sondern wo es des festlichen Aufschwungs der höher eingestimmten Seele bedürfen wird, ihnen nahezutreten. Das μηδὲν ἄγαν, das „nichts zu viel" des griechischen Weisen war vor allem gedacht gegen den Mißbrauch der Größe und der Höhe.

* * *

Mit unseren bisherigen Gedankengängen in nahem Zusammenhange steht die Frage nach der

Stellung der Musik im Geistesleben

der verschiedenen Zeitalter.

Da wir es hier nicht mit den theoretischen Spekulationen, sondern mit der wirklichen Musik zu tun haben, können wir uns kurz fassen.

Musik ist im wesentlichen Gefühlssache, wird aus gewaltigem Gefühlsüberschwang geschaffen, wird durch eine zumeist von ihr selbst erst hervorgerufene starke Erregung des Gefühls aufgenommen. Mit Ideen, sogenannten Zeitideen oder Weltanschauungsproblemen einzelner hat die Musik an und für sich nichts zu tun. Aber damit Zeitideen wirklich fruchtbar werden, das heißt damit aus dem abstrakten Gedanken die lebendige Tat erblüht, damit Weltanschauungen zu Werten des Lebens werden, so daß der einzelne oder die Gesamtheit sich mit ihnen gegenüber den Lebensfragen zurechtfindet — ich sage, um das zu erreichen, wodurch doch erst ein wirklicher Wert für die Menschheit entsteht, muß die Idee in Gefühl umgewandelt werden. Mit der Schneide noch so scharfer Gedanken sind noch nie große Taten vollbracht worden, dazu bedurfte es des Schwertes der Leidenschaft. Freilich, diese aufzuwühlen und anzuschüren, dazu ist der Gedanke imstande.

Ich brauche diese Behauptung nicht erst zu beweisen. Wohin man in der menschlichen Geistesgeschichte blickt, findet man den Beweis. Man nehme alle großen geistigen Umwälzungen in unserer Kultur, man denke an Reformation, Renaissance, die große Revolution, den modernen Sozialismus — immer geht eine lange geistige Verstandesarbeit voraus, die das Bestehende kritisch vernichtet und neue Forderungen stellt und begründet. Das alles bleibt aber akademische Arbeit, solange es nicht gelingt, auf irgend eine Weise alle diese Lehren an einem Geschehen, einem Erlebnis zu erweisen, solange nicht einer — meist ist er in den Ideen gar nicht so ganz zu Hause, denn er ist keine Verstandesnatur — die Tat vollbringt, die die Leidenschaften entzündet.

Diese Tat braucht, zumal wo es sich um Fragen handelt, die innerhalb des geistigen Lebens bleiben, keine körperliche, materielle Handlung zu sein. Tat der Leidenschaft gegenüber dem Erzeugnis des Verstandes ist im höchsten Maße auch das Kunstwerk. Denn Kunst schaffen heißt Leben schaffen. Allem Geistigen gegenüber bedeutet Kunst: Ideen in Leben umsetzen; abstrakt Erfaßtes oder Konstruiertes zu erleben, zu sinnlicher Anschauung umwandeln. Was

wollten alle klugen, philosophisch fein ausgeführten Darlegungen von den Menschenrechten bedeuten gegen die Feuerbrände, die ein Schiller mit seinen ersten Dramen in die Menschheit warf. Kleine Spottlieder sind dem französischen Absolutismus viel gefährlicher geworden, als die scharfsinnigen Untersuchungen der Enzyklopädisten.

Wir können sagen: die treibenden Ideen der Menschheit sind erst dann auf die Gesamtheit von starkem Einfluß geworden, wenn es gelang, durch sie an das Gefühl der Menschheit zu rühren, wenn man die Idee aus dem Bereich verstandesmäßiger Erwägung in den der leidenschaftlichen Anteilnahme verpflanzen konnte. Das geschah durch die Tat — man denke an die kleinen äußeren Anfänge der gewaltigsten Bewegungen: Kreuzzüge, Reformation, dreißigjähriger Krieg, Revolution u. dgl. — oder im reinen Geistesleben durch die Kunst (Kunst natürlich im weitesten Sinne. Die Beredsamkeit eines Savonarola ist auch Kunst. Dieselben Worte, die durch den leidenschaftlichen Vortrag eines genialen Agitators die Massen zur wilden Tat anstacheln, würden als Druckschriften verteilt keine tiefere Wirkung tun). Fast immer verbindet sich auch die Kunst mit der Tat. Und zwar ist das vorzugsweise die leidenschaftlichste aller Künste, die gefühlsmäßigste: eben die Musik.

Man denke an die große Rolle, die das Kriegslied zu allen Zeiten gespielt hat: von dem grausigen Barditus der alten Germanen, durch den die eisernen Legionen erschüttert wurden; über das erhabene „Gott will es!" der Kreuzfahrer bis zur brausenden „Wacht am Rhein!" Man denke an die schauerlichen Revolutionslieder, das mörderisch-gemeine Ça ira, die wutknirschenden Bauernweisen des „Armen Konrad". Man bedenke die Gewalt des Gesanges, seine werbende Kraft bei allen religiösen Bestrebungen, an den Jubilus der Märtyrerscharen, die zündende Kraft des evangelischen Kirchenliedes, die in ihrer Geschmacklosigkeit vielleicht doppelt beredten musikalischen Versuche der Heilsarmee.

Über die Tatsache, daß die Musik nicht nur eine so gewaltig werbende Kraft für Ideen hat, sondern daß mit ihrer Hilfe überhaupt Tausenden erst die Idee mitgeteilt wird, dürfen wir die andere Tat-

sache nicht vergessen, daß die Musik selber durchaus Seelensprache ist (die Sinnlichkeit der Musik kommt für die Erfassung von Ideen nicht in Betracht, sondern nur für die Aussprache derselben). Musik entsteht also aus seelischer Erregtheit. Die Musik wird demnach erst dann mit gewissen Ideen erfüllt sein, von diesen Kunde geben können, wenn diese Ideen bereits ins Gefühlsleben eingegangen sind.

So haben wir die Erscheinung, daß die großen Ideen der Kulturentwicklung in der Musik fast immer von allen Künsten zuletzt, oft viel später als in den bildenden Künsten oder in der Dichtung zum Ausdruck gelangen. Für Beispiele braucht man nur zuzugreifen. Seine höchste musikalische Erfüllung fand der mittelalterlich-kirchliche Geist durch Palestrina in einer Zeit, als das kirchliche Mittelalter bereits überwunden war, als die andern Künste ihre Hochblüte der Renaissance bereits hinter sich hatten. Auch die Renaissancebewegung im Sinne der Wiedergeburt der Antike und als Neugeburt, ergriff die Musik mehr als ein Jahrhundert später, denn die andern Künste. Für J. S. Bach als Persönlichkeit wird man am ehesten bei Luther und Dürer die Parallelen finden; Händel wirkt als Herrennatur der Hochrenaissance. Mozarts Welt sehen wir in den Gemälden der vorangehenden Malergeneration (Watteau, Pesne, Lancret, Pater u. a.). Als Beethoven die Musik in den Sturm und Drang des Titanentums stürzte, war für die Literatur bereits die Periode kühler Klassizität angebrochen; Webers Volksliedtdramatik im „Freischütz“ kommt Jahrzehnte nach Herder und Bürger; der Höhepunkt musikalischer Romantik in Richard Wagner liegt lange nach der dichterischen Romantik und fällt zusammen mit Hebbels realistischer Pathologie der kranken Seele.

Gerade wer die Einheit aller Kunst begriffen hat, wer in den verschiedenen Künsten nur eine nach verschiedenen Seiten gerichtete Offenbarung der gleichen schöpferischen Kraft sieht, wird durch diese Erscheinung zunächst verblüfft. Aber sie erklärt sich aus dem Wesen der Musik, aus ihrer höchsten Eigenschaft. Sie vermag das Innerlichste und Geheimste des seelischen Erlebens, befreit von aller irdischen Erscheinungsfessel mitzuteilen. Sie gibt nach Schopenhauer die Idee selber, während alle andere Kunst, auch Wissenschaft, Philosophie

und Religion nur Abbilder dieser Idee zu vermitteln vermögen. Erst wenn in zahllosen solcher Abbilder die Idee lebendig geworden, wenn die Seele von ihr übervoll geworden ist, erfolgt die musikalische Aussprache.

In den musikalischen Werken kommt darum auch das Seelische aller Zeiten unendlich stärker zum Ausdruck, als in den andern Künsten. Und während die Wirkung aller Musik aus Gründen der sinnlichen Formgebung zeitlich eng umgrenzt ist, vermag sie Stimmungen und seelische Anteilnahme zu erwecken wie keine andere Kunst. Alles Schöne und Edle, der transzendentale Geist des Mittelalters wird noch heute in uns lebendig durch Palestrina; ein Gounod, ein Wagner haben diese Wirkung bezeugt. Händels Chöre erwecken in uns ein Gefühl von der Glaubenskraft des Reformationszeitalters, ein Mitfühlen für dieselbe, wie keine andere menschliche Offenbarung. Der Begriff Rokokoschönheit ist durch Mozart immer wirklich lebendig zu machen; das Titanentum ist verlebendigt durch Beethoven; Richard Wagner macht uns die Wunderwelt germanischer Mythologie zu einem Gegenwartswerte von höchster seelischer Gewalt.

Wenn aber die Musik in der Erfassung geistiger Probleme hinter den andern Künsten nachkommen mußte infolge ihrer Art, so wurde sie vermöge derselben ein Hort des Seelischen und dessen höchste Verkündung auch dann, wenn die andern Künste hier völlig versagten, ja das ganze Leben entgegenstand. Gerade wir Deutschen haben der Musik hier am meisten zu danken. Die Musik hat uns nach den schrecklichen Schlägen des Dreißigjährigen Krieges unsere seelische Kultur gerettet; sie hat das Erdreich fruchtbar gemacht, ertragsfähig erhalten für eine neue geistige und künstlerische Kultur.

Als das ganze deutsche Leben in äußerem Elend und innerem Jammer verkam; als das schier zermalmte Volk nur daran denken konnte, erträgliche Bedingungen des äußeren Daseins zu schaffen; als dann die Regierenden, die Wohlhabenden, die sogenannten Gebildeten beim Ausland geistige und künstlerische Almosen erbettelten — da gab die Musik dem deutschen Volke reiche Nahrung. In tausend Kirchen, an tausend Orgeln saßen Kantoren und Organisten, bescheidene

Leute, aber tüchtige Männer und gediegene Vertreter ihrer Kunst. Ihr Spiel, der von ihnen geführte Gesang haben unser Volk vor seelischer Verödung bewahrt. Denn die in der Kirche so ernst ihren Dienst versahen, trugen die Musik nicht nur als Erwerbsberuf, sondern als Lebensgut. So wußten sie auch das Leben draußen mit Musik zu erfüllen. Und es ersteht vor uns gewaltig, himmelragend, ehrfurchtgebietend, aber doch auch so erdfest, freundlich, Liebe heischend die herrliche Gestalt Johann Sebastian Bachs. „Nicht Bach, Meer sollte er heißen!" rief Beethoven. Ein Meer ist er, unerschöpflich im Reichtum seines Fühlens, unbegrenzt in der Tiefe seines seelischen Empfindens. Dieser Mann schuf seine in alle Tiefen und Höhen des Lebens reichenden Werke, als unsere Literatur nur ein „Vergnügen des Verstandes und Witzes" war. Er offenbarte die Gewalt des Seelischen lange, bevor Klopstock es in einseitiger Weise als Empfindungsseligkeit und süße Schwärmerei auslöste. Und der urgermanische Trieb des Faustischen hat durch Bach lange vor Goethe seine Erfüllung gefunden; freilich nicht zu begreifen suchte er die Einheit der Welt, aber er hat sie erfühlt.

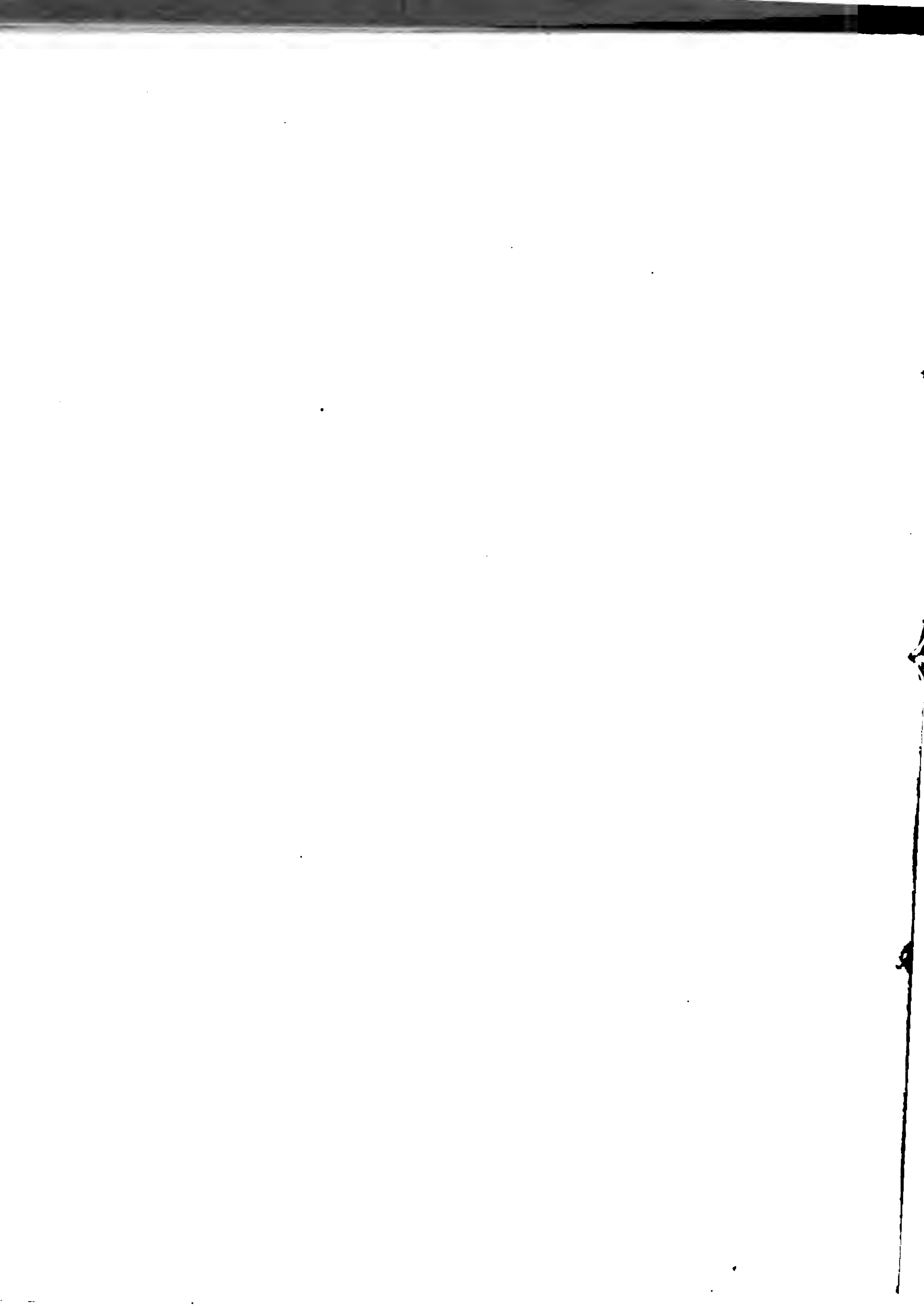
Auch das Sehnen und Wollen des 19. Jahrhunderts hat seine reinste und stärkste Gestaltung durch die Musik erfahren, in Beethoven, dessen Kunst das höchste Bewußtsein menschlicher Freiheit verkörpert: als Kraft titanischen Schaffens, als Wonne des Auf-sich-selbst-Stehens; als Ernst der schweren Verantwortung jedes einzelnen gegenüber der Menschheit.

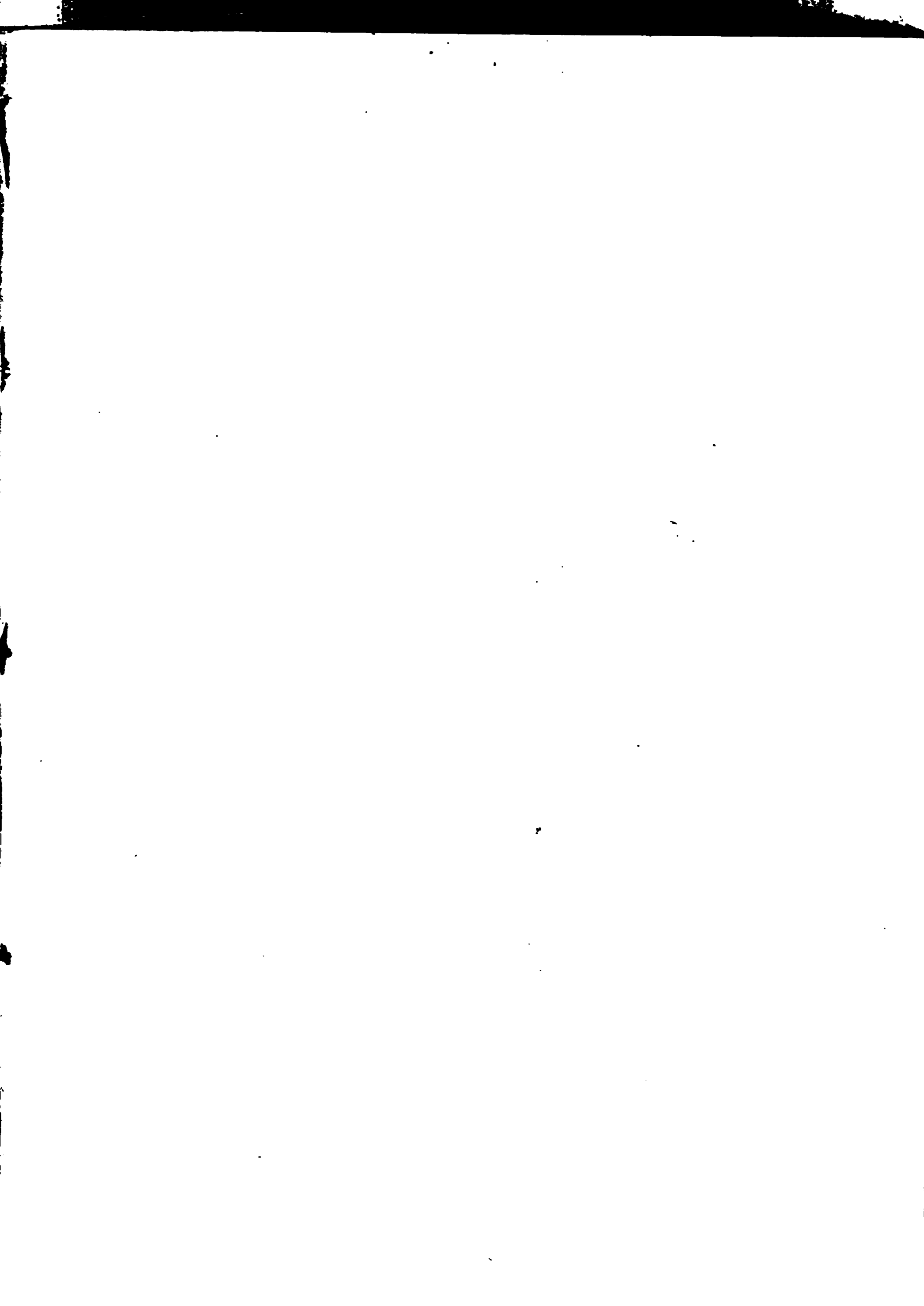
Während aber der Despotismus sich lähmend auf die Völker legte, während das absolute Regiment nicht nur schroff gegen alle freie geistige Betätigung vorging, sondern in raffiniertester Weise nach Metternichs Rezept das strebende Bemühen durch „Amüsement" zu ersticken suchte, erhielt die Hausmusik, das zu wunderbarer Fülle erblühte deutsche Lied das seelische Leben in Kraft.

Und wieder später: Wer vermag zu ermessen, welche Bedeutung Richard Wagners Gesamtwerk in seelischer Hinsicht zukommt, diesem Werke, das in der Zeit des Rationalismus und Materialismus das Gefühl für das Wunderbare so lebendig erhielt, das in einer im

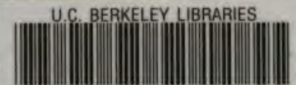
Drama unerhörten Weise das seelische Leben zum Angelpunkt alles Geschehens machte?! Es entspricht nur diesem inneren Gehalte, daß auch die Erscheinung dieser Kunst, wie sie der Bayreuth-Gedanke zu verwirklichen strebt, dem heutigen materiellen Geschäftstheater ins Gesicht schlägt und allein als Verheißung winkt für den Gedanken, daß das Theater wieder einmal vor allem nationale, geistige und sittliche Erziehungsanstalt des Volkes werden könnte.

Aber überhaupt! Je größer und reicher uns die seelische und geistige Bedeutung der Musik erschienen ist, je großartiger und umfassender erscheint uns auch die Aufgabe, die sie im Leben der Menschheit zu erfüllen hatte und zu erfüllen hat. Blind müßte sein, wer nicht schon jetzt einsähe, welche bösen Folgen für unser ganzes Dasein die schwere Schädigung des seelischen Lebens bringen muß, die unser Volk durch die Entwicklung der letzten Jahrzehnte erfahren hat. Wohlan! Wir haben in der Musik die gewaltigste Ausdruckskraft seelischer Empfindungen kennen gelernt; wir wissen, welch hinreißende Macht sie durch ihre sinnliche Schönheit auszuüben vermag, wenn diese in den Dienst des Seelischen gestellt wird — vereinen wir also unsere Kräfte, um unserem Volke die Musik zu erhalten, sie dort neu zu beleben, wo sie verloren gegangen ist. Der oft gehörte Ruf: Zu viel Musik! bezieht sich nur auf äußerliche, technische Musikmacherei. In Wirklichkeit kann es nicht zu viel Musik, kann es nie genug Musik geben. Denn sie bringt nicht nur die höchste Schönheit, sondern auch die tiefsinnigste Offenbarung in unser vielfach so qualvolles und durch die schweren Kämpfe ums Materielle so leicht oberflächlich werdendes Leben.





seine Kunst für uns hat, in die Hand zu geben.


U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037373637


DATE DUE


Uni
a at

